

# **Escritos de Lina Bo Bardi**

Confronto e diálogo para uma Arquitectura de liberdade

Sara Lima Nobre de Gusmão

Docente Orientador: Prof. Doutor José Miguel Rodrigues

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

FAUP 2013





## Agradecimentos

Ao meu orientador, professor José Miguel Rodrigues.

Ao Instituto Lina Bo Bardi pela simpatia e disponibilidade.

Aos meus pais.

Aos meus colegas, pacientes, e futuros arquitectos.

Ao Vasco, pela infinita paciência.



## Resumo

Esta dissertação tem como objectivo conhecer melhor Lina Bo Bardi, através dos seus textos, acção que julgamos imprescindível, para uma análise e interpretação dos seus projectos, mais completa.

São então abordados três temas nucleares na sua escrita, colocando, para tal, os seus textos em confronto e diálogo com outros três arquitectos:

O estudo da génese do Movimento Moderno no Brasil, traz à discussão as suas divergências com Lúcio Costa sobre qual a herança histórica “válida para o Brasil”, o apelo de ambos à documentação histórica do Brasil e modo como integram a tradição na sua arquitectura.

O confronto com Bruno Zevi para explorar os textos de Lina Bo Bardi de crítica à arquitectura brasileira e a forma como defende o moderno brasileiro da crítica internacional.

Por último, uma situação de diálogo com as posições de Vilanova Artigas sobre a função social do arquitecto. A ideia de que a arquitectura tem que defender e marcar posições na sociedade, e que para isso, o arquitecto tem, também ele, que estar ligado à realidade social e empenhado no progresso humano.

No final, arriscamos uma breve análise de dois dos seus projectos construídos - Museu de Arte de São Paulo e Centro Cultural Fábrica da Pompéia. Esta análise tem como objectivo testar se as premissas teóricas da arquitecta, explanadas nos três primeiros capítulos, existem na sua arquitectura.



## Abstract

The aim of this thesis is to know better the architect Lina Bo Bardi through her writing. Action we deem necessary, in order to a more complete analisys and interpretation of her projects.

We discuss three nuclear themes in her writing. In order to do so, we read them in oposition or dialog with three other architects.

The study of the genesys of the modern movement in Brazil which makes us explore her oposition with Lucio Costa, about the historical heritage valid to Brazil. The plea of both architects to the historical documentation of Brazil an the way they both integrate tradition in their architecture.

The confrontation with Bruno Zevi to explore Lina's critics to the brazilian architecture and the way she protects the brazilian Modern Movement from the international criticism.

At last, A dialogue with Vilanova Artigas about the social role of the architect. The idea that architecture has to defend and mean something in society. Thus the architect needs to be in touch with social reality and committed to the human progress.

At the end, we risk a brief analisys of two of Lina Bo Bardi projects - Museu de Arte de São Paulo e Centro Cultural Fábrica da Pompéia. The porpuse of this analisys is to test if the theoric premissis of the architect, explained in the first three chapters, exist in her arquitetura.



# Índice

Introdução	11
<i>I Na europa a casa do homem ruiu</i>	
A importância da cultura, e da identidade cultural dos povos	15
A industrialização do Brasil	15
O eclectismo e a apropriação do espaço	17
A procura da herança histórica do Brasil	19
<i>II Bela criança</i>	
Em defesa de uma arquitectura nacional	41
Evasão	49
Academia	51
<i>III arquitetura ou Arquitetura?</i>	
As responsabilidades sociais do arquitecto	59
Arte e técnica	64
Uma questão política – A casa popular	65
Mestre de vida	66
A função social do arquitecto	69
<i>IV Projeto arquitetônico</i>	
Materialização do sonho	77
Educação, inclusão e dessacralização da arte	79
Museu de Arte de São Paulo	81
Centro Cultural Fábrica da Pompéia	93
Nota Conclusiva	101
Proveniência das imagens	105
Bibliografia	109





## Introdução

Esta dissertação pretende investigar e entender melhor o significado das várias ideias que estão na origem dos projectos de Lina Bo Bardi.

Sem renunciar à importância dos projectos e obra construída da architecta, este trabalho focar-se-á, porém, particularmente na sua escrita. Por esta razão, será sobretudo a partir da leitura dos seus registos escritos que a importância de aspectos particulares da sua arquitectura será analisada.

Para compreender o porquê da escolha desta architecta, importa conhecer um pouco o processo de investigação desta dissertação.

Inicialmente, o nosso campo de estudo contemplava o tema do espaço em arquitectura. Esta intenção partiu da convicção de que um conhecimento mais profundo do espaço, matéria prima da arquitectura, é essencial para uma prática de projecto mais completa.

Aqui, o “Ensaio sobre o espaço” do arquitecto Pedro Vieira de Almeida, publicado em 1963–64 na revista *Arquitectura*, era o ponto de partida de construção de uma base teórica sólida, para o posterior confronto com os textos e o tema do espaço, na obra de um arquitecto.

Para a escolha desse arquitecto surgiram alguns requisitos, que na altura nos pareceram imprescindíveis: teria que ser um arquitecto com uma produção escrita substancial, e com uma obra construída que eu já conhecesse ou que tivesse possibilidade de visitar.

É assim que surge a escolha de Lina Bo Bardi.

A investigação prosseguiu durante os primeiros meses, em dois caminhos, separados.

Por um lado, o desbravar do ensaio de Pedro Vieira de Almeida que, mais do que a formulação de novos conceitos ou teorias, coloca em confronto a posição de alguns dos inúmeros autores que escreveram sobre o espaço.

Por outro, a leitura de Lina Bo Bardi, identificando os temas presentes em cada um dos seus textos, e procurando extrair dos mesmos a sua definição de espaço em arquitectura.

Depois de um primeiro escrutínio, começou a tornar-se claro que construir a ponte entre as duas partes da dissertação não iria ser fácil. Mais ainda, veio a verificar-se que

a determinação de teorias espaciais na arquitectura de Lina Bo Bardi, implicaria preterir temas mais importantes e incontornáveis da sua obra.

Ainda que o cruzamento dos dois arquitectos continue a ser uma hipótese de dissertação válida, decidimos que não era este o rumo que tiraria mais partido do material que tínhamos em mãos.

O que é facto, é que durante a investigação, os textos de Lina Bo Bardi revelaram-se mais ricos do que havíamos antecipado. Assim, identificámos alguns temas que são nucleares e recorrentes na sua escrita, e tornou-se prioritário o estudo dos mesmos.

Alguns desses assuntos surgem, de forma muito clara, em confronto ou diálogo com as posições defendidas por outros arquitectos.

Assim, optamos por fazer uma análise das suas diversas tomadas de posição – sobre os temas que se encontram mais presentes na sua obra construída, em confronto com a de outros três arquitectos – Lucio Costa, Bruno Zevi e Vilanova Artigas.

O confronto com Lucio Costa torna-se imprescindível para compreender a génese do Movimento Moderno no Brasil. Mais do que o apelo de ambos à documentação histórica do Brasil, é necessário compreender as divergências que surgem na definição de qual é, afinal, a herança arquitectónica brasileira.

Com o intuito de deixar claro a importância da identidade nacional e da cultura dos povos na arquitectura, este capítulo termina com a análise da forma como a tradição está presente na arquitectura dos dois arquitectos.

A análise do confronto de Lina Bo Bardi com Bruno Zevi, é pertinente por diversos motivos.

Em primeiro lugar, permite explicar a ligação da arquitecta a Itália, país onde nasceu e se formou. É aqui que Lina Bo Bardi inicia a publicação de crónicas e periódicos, e ganha o gosto pela escrita.

Em segundo lugar, é importante para compreender a duplicidade de Lina Bo Bardi ao escrever sobre o Brasil. Assumindo uma posição, ora defensiva, ora acusatória, conforme se dirigia aos seus colegas, conterrâneos, ou para os de fora – a crítica internacional –, aqui personificada em Bruno Zevi.

Se no capítulo anterior é abordada a génese do Movimento Moderno brasileiro, aqui é feita uma crítica ao Movimento no Brasil, na sua plenitude.

Quanto a Vilanova Artigas, será aqui exposta uma relação mais de diálogo, do que propriamente um confronto com Lina Bo Bardi.

Num capítulo que pretende explicar a função social da arquitectura, os textos dos dois arquitectos complementam-se. Lina Bo Bardi, numa linguagem mais descontraída; Vilanova Artigas, em textos de carácter mais científico. Ambos argumentam que a arquitectura tem que defender e marcar posições na sociedade, e que para isso, o arquitecto tem, também ele, que estar ligado à realidade social e empenhado no progresso humano.

Estes três capítulos não são desenvolvidos – em forma e linguagem – de maneira idêntica, uma vez que também não são idênticos os arquitectos de que cada um trata. As diferentes formas de encadear as ideias não devem ser lidas como uma falta de constância e método, mas antes como respeito pela especificidade de cada autor.

O último capítulo, tem como objectivo testar a presença das premissas teóricas, até então analisadas, na obra construída de Lina Bo Bardi.

O MASP e o SESC Fábrica da Pompéia<sup>1</sup>, serão aqui as personagens principais, pois acreditamos que materializam de forma completa os pensamentos da arquitecta.

O objectivo não é realizar uma análise exhaustiva e uma descrição burocrática dos edifícios construídos. Pelo contrário, Pretender ser a interpretação de aspectos muito específicos que deixam transparecer as ideias explanadas nos três primeiros capítulos.

---

1 Museu de Arte de São Paulo e Serviço Social do Comércio, Fábrica da Pompéia, também em São Paulo.



## I *Na europa a casa do homem ruiu*

### A importância da cultura, e da identidade cultural dos povos

Em *Na europa a casa do homem ruiu*<sup>2</sup>, é-nos relatada uma espécie de acordar da consciência humana para a ideia de a casa, local de abrigo, ter que reflectir a identidade do homem que a habita. É um texto que reflecte o desprezo pelo ornamento excessivo, supérfluo, acima de tudo, sem significado.

*Foi então, enquanto as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a «vida» do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano.*<sup>3</sup>

A noção de significado, de identidade, a ideia de que a arquitectura tem que satisfazer não só as necessidades físicas mas também “espirituais” do homem é referida diversas vezes por Lina Bo Bardi.

Se essa arquitectura não representava uma identidade nacional ou humana na Europa, o que dizer da sua importação para o Brasil?

### A industrialização do Brasil

Em *Tempos de grossura*<sup>4</sup>, Lina Bo Bardi explica-nos que o processo de industrialização no Brasil teve um início tardio, vindo no entanto a desenvolver-se, de forma mais acelerada do que na Europa.

Esse desenvolvimento tecnológico abrupto não foi acompanhado por um desenvolvimento cultural ou até infra-estrutural do país.

*Um processo que nas nações industrializadas demorou séculos para se processar, leva aqui poucos anos. A industrialização abrupta, não planificada, estruturalmente*

---

2 Lina Bo Bardi, “Na europa a casa do homem ruiu”, [1947], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito*, 1ª ed., São Paulo, Cosac Naify, 2009, pp 64–67.

3 *Ibid.*, p 66.

4 Lina Bo Bardi, “Tempos de grossura”, [1977], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi*, 3ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993], p 210. No nosso entender o termo “grossura” exprime a ideia de falta sensibilidade e sensatez. Neste caso, utilizado para descrever um tempo em que as acções não eram ponderadas, nem tão pouco importavam, as suas consequências futuras.



*importada, leva o país à experiência de um incontrolável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens. Os marcos sinistros da especulação imobiliária, o não-planejamento habitacional-popular, a proliferação especulativa do desenho-industrial: gadgets, objectos na maioria supérfluos, pesam na situação cultural do país, criando gravíssimos entraves, impossibilitando o desenvolvimento de uma verdadeira cultura autóctone. Uma tomada de consciência coletiva é necessária, qualquer divagação é um delito na hora atual, a desculturação está em curso.*<sup>5</sup>

A importação da industrialização, traz consigo modos de vida e uma estética que nada têm em comum com aquele país tropical, repovoado por comunidades africanas. Lina Bo Bardi dedica vários textos à crítica do eclectismo, observando o que há de insólito para alguém que passeie por um Rio de Janeiro repleto de moradias em estilo Tudor.

### O eclectismo e a apropriação do espaço

A ideia de que uma estrutura arquitectónica pode adquirir diversos significados ao longo dos tempos, apropriada por sociedades e homens com preconceitos e formas de pensar distintas, não é aqui aplicável. Uma moradia em estilo tudor na marginal do Rio de Janeiro nunca fará sentido, não apenas por motivos culturais mas também técnicos, como o clima, os materiais, etc.

*A palavra de ordem é: «chupar ao máximo os princípios da documentação histórica reduzidos a consumo». A retromania impera, na Europa e nos Estados Unidos, absorvendo criticamente os penetras da arquitetura, que, desde o começo da industrialização, gratificam as classes mais abastadas com as reciclagens espirituais do passado. Cornijas, portais, frontões, trifórios e bífiores, arcos romanos, góticos, e árabes, colunas e cúpulas grandes e pequenas nunca deixaram de acompanhar num coro baixinho, discreto e sinistro, a marcha corajosa do Movimento Moderno, brutalmente interrompida pela Segunda Guerra Mundial.*<sup>6</sup>

A arquitectura produzida em série, por catálogo, a importação de *chalets* franceses e suíços, as igrejas neogóticas, as estações de comboio em ferro e vidro para um país com o clima brasileiro, vão gerar um sentimento de repulsa pela industrialização.

Lina Bo bardi deixa claro que o caminho não passa por uma recusa da industrialização. É preciso, pelo contrário, assumir que o Brasil é um país industrializado,

---

5 *Ibid.*

6 Lina Bo Bardi, “SESC Fábrica da Pompéia”, [1986], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 226.



- Fig. 1      Quadro de Tarsila do Amaral, Abaporu, oferecido a Oswald de Andrade, em 1928 tornou-se o símbolo do Manifesto Antropofago
- Fig. 2      Desenho de Lucio Costa, interior da Igreja do Carmo, Diamantina, 1922
- Fig. 3      Desenho de Lucio Costa realizado na viagem a Diamantina em 1922



estudar e enfrentar essa realidade para travar o processo de “desculturação”, e começar finalmente a tirar partido das inovações tecnológicas. Este estudo deve ser encarado sem qualquer tipo de nostalgia, ainda mais se for pautada por um desejo de retorno a um passado que não pertence ao povo brasileiro.

*A «volta» a corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, a volta a um artesanato como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país é errada. Porque o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existe é um pré-artesanato doméstico esperso, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. Artesanato, nunca.<sup>7</sup>*

### A procura da herança histórica do Brasil

O período das grandes guerras na Europa, representa um momento de procura de identidade na América Latina. Estes países, habituados a consumir a cultura vinda do “velho continente”, vêem-se agora obrigados a criar a sua própria cultura.

No Brasil, que tinha participado na I Guerra Mundial (1914–1918), o forte espírito nacionalista será impulsionado, no ano de 1922, com a Semana de Arte Moderna de São Paulo e a Exposição do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro.

O *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, escrito em 1928 – “*Tupi or not Tupi that is the question*”<sup>8</sup> –, será talvez a expressão mais clara dessa “obrigatoriedade” de trabalhar no quadro da busca de uma identidade nacional.

É neste contexto que surge a corrente, assim chamada por alguns historiadores<sup>9,10</sup>, Neocolonial, que se irá destacar das restantes correntes ecléticas.

O Neocolonial surge como uma forma de combater a importação de modelos ecléticos internacionais (arquitetura neoclássica, gótica, renascentista, o estilo Tudor, etc.). Assim, os seus defensores propunham uma reformulação da arquitectura colonial portuguesa, realizada em território brasileiro.

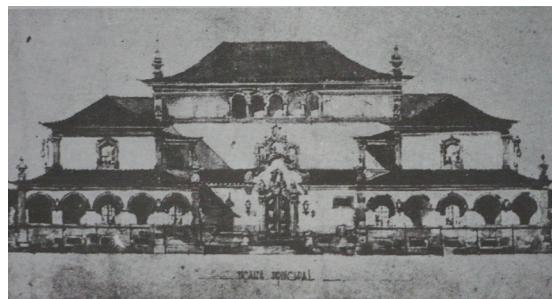
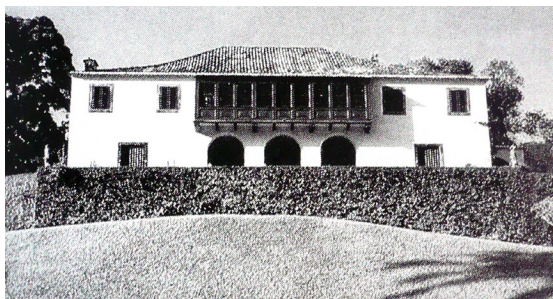
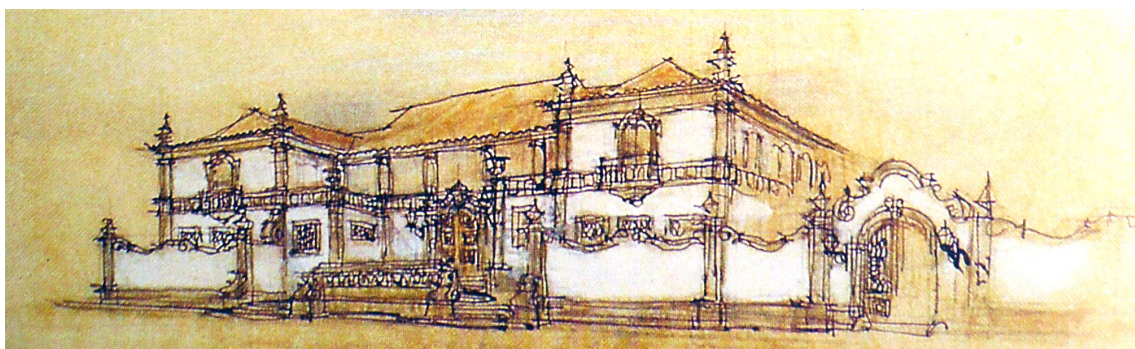
Ainda que um edifício Neocolonial pudesse assumir aspectos variados, podemos destacar alguns elementos com um certo carácter de permanência: o tema da varanda e o alpendre, a cobertura de telha, o azulejo, as gelosias, etc..

7 Lina Bo Bardi, [1977], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 210.

8 Tupi era o nome das tribos indígenas que habitavam o litoral do Brasil, antes da colonização.

9 Cf. Yves BRUAND e Ana M. GOLDBERGER, *Arquitetura contemporânea no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1981. pp 52–59.

10 Cf. Paulo F. SANTOS, *Quatro séculos de arquitetura*, Rio de Janeiro, IAB, 1981. pp 89–95.



- Fig. 4 Primeira casa construída por Lucio Costa – 1921–1922
- Fig. 5 Estudo para a Embaixada do Perú – 1927–1928
- Fig. 6 Casa E. G. Fontes, Lucio Costa, 1930, Descrita pelo autor como “última manifestação de sentido eclético-acadêmico”
- Fig. 7 Pavilhão do Brasil para a exposição de Filadélfia, 1926

Se, de facto, lhe reconhecermos autonomia em relação ao eclectismo, o Neocolonial será uma corrente paradoxal. Paradoxal, na medida em que nele encontramos contradições em vários aspectos, estéticos e ideológicos:

Contradição estética, visto que a apropriação da linguagem da arquitectura portuguesa surge como alternativa ou rejeição do classicismo, mas é estudada de forma académica, como uma reprodução estilística e decorativista.

Contradição ideológica, na medida em que será utilizada como “*bandeira de luta*”<sup>11</sup> das forças mais conservadoras e ao mesmo tempo pelas mais progressistas.

Assim, a temática Neocolonial irá ser aplicada em edifícios que recuam no tempo – copiam elementos decorativos que posteriormente “colam” em cima de estruturas modernas, algumas delas já em betão armado.

Será, por outro lado, aplicada em edifícios que propõem o progresso – não uma cópia de particularidades ou especificidades decorativas de várias épocas, mas antes uma valorização de elementos construtivos ou formas de organização programáticas que atravessaram épocas.

Dentro desse grupo, que valorizou as permanências em detrimento das especificidades, temos que destacar o arquitecto Lúcio Costa.

Lúcio Costa<sup>12</sup> formou-se em Belas Artes no Rio de Janeiro em 1924. Nesse mesmo ano, embarca numa viagem a Diamantina financiada pelo, então presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, José Mariano Filho<sup>13</sup>, patrono do Neocolonial. É aqui que começa a interessar-se pela arquitectura civil do período colonial e consequentemente pela arquitectura popular portuguesa.

Nos seus cinco primeiros anos enquanto arquitecto irá projectar inúmeras casas de estética Neocolonial: A sua primeira casa construída – Casa Rodolfo Chambelland (1921-1922); a Casa Ernesto Fontes em 1930; e os projectos, não construídos, para concursos públicos – o Pavilhão Brasileiro na Exposição de Filadélfia em 1926 que lhe garantiu o primeiro lugar, tal como o projecto para a Embaixada Argentina, em 1926 e, por último, o projecto para a embaixada do Perú, em 1927.

Estes últimos projectos para concursos incluem-se no período que Paulo Santos vai denominar de “apogeu do Neocolonial” – “*A conquista de posições do Neocolonial fez-se através de uma avalanche de concursos públicos de projetos que José Mariano patrocinou ele próprio*”.<sup>14</sup>

---

11 Roberto SEGRE, *América Latina fim de milénio – Raízes e perspectivas de sua arquitetura*, 1ª ed., Studio Nobel, 1991, p 123.

12 Lucio Costa (1902–1998).

13 José Mariano Filho (1881–1946).

14 Paulo F. SANTOS, *Quatro séculos de arquitetura*, Rio de Janeiro, IAB, 1981, p 90.



Fig. 8 Lúcio Costa com Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik

Fig. 9 Gregori Warchavchik, casa modernista na Rua de Santa Cruz, 1928

Fig. 10 Vila Operária da Gamboa, Rio de Janeiro, 1932, projectada conjuntamente por Lúcio Costa e Gregori Warchavchik



Em 1930, com apenas 29 anos, é incumbido pelo governo de Getúlio Vargas<sup>15</sup>, da reformulação do ensino em Belas Artes. Com esta nomeação, todos acreditaram (incluindo o seu mentor José Mariano Filho) que estaria garantida uma hegemonia do “estilo” Neocolonial no ensino da ENBA (Escola Nacional de Belas Artes)<sup>16</sup>. Mas ao contrário do que era esperado, Lucio Costa abdica do prestígio que tinha adquirido com os seus projectos de cunho tradicionalista e “converte-se” à corrente moderna, influenciado pelas ideias de Le Corbusier.

Irá, entre 1931 e 1932, desenvolver uma sociedade com Warchavchik<sup>17</sup>, arquitecto de São Paulo a quem é atribuída a primeira casa moderna no Brasil – construída, para si, em 1928 na Rua de Santa Cruz, São Paulo.

Em 1936 inicia o projecto para o MESP (Ministério de Educação e Saúde Pública), no Rio de Janeiro. Como contrapartida para aceitar dirigir este projecto, Lucio Costa exige que o Governo convide Le Corbusier a visitar o país, e paralelamente dê a sua opinião sobre o projecto do Ministério.<sup>18</sup>

Acreditamos que Lucio Costa, estudioso da arquitectura portuguesa, é uma figura incontornável da corrente Neocolonial, e é responsável pela síntese entre esta corrente e o Movimento Moderno brasileiro.

Mas esta não é uma afirmação pacífica. Após a sua conversão ao moderno, Lucio Costa irá repudiar as suas obras passadas e caracterizar esse período como um erro.

*Compreendi a infinita tolice dessa falsa arquitetura que com grande dose de ridículo e romantismo, tendia a se popularizar.*<sup>19</sup>

*Seus arquitetos [colaboradores de José Mariano Filho] são meus amigos, vítimas, como igualmente fui, de um erro inicial, e me compreenderão.*<sup>20</sup>

---

15 Geúlio Vargas (1882–1954), é protagonista do golpe de estado de 1930 permanecendo como Presidente da República, não eleito, até 1945. Em 1951 é eleito, por voto, e permanece como Presidente da República até 1954, ano em que se suicida.

16 Lucio Costa preside à direcção da ENBA apenas até 1931 (quando organiza o salão de 31). A sua saída forçada motivou uma greve dos estudantes de um ano.

17 Gregori Warchavchik (1896–1972).

18 Le Corbusier (1887–1965), já havia estado no Brasil em 1929, a quando da sua viagem à América Latina. Nesta ocasião, ainda antes da sua “conversão”, Lucio Costa não marca presença na conferência do “mestre”.

19 Lucio Costa, “Uma escola viva de Belas-artes”, [1931], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, 1ª ed., São Paulo, PINI, ABEA, FVA, 1987, p 47.

20 *Ibid.*, p 48.

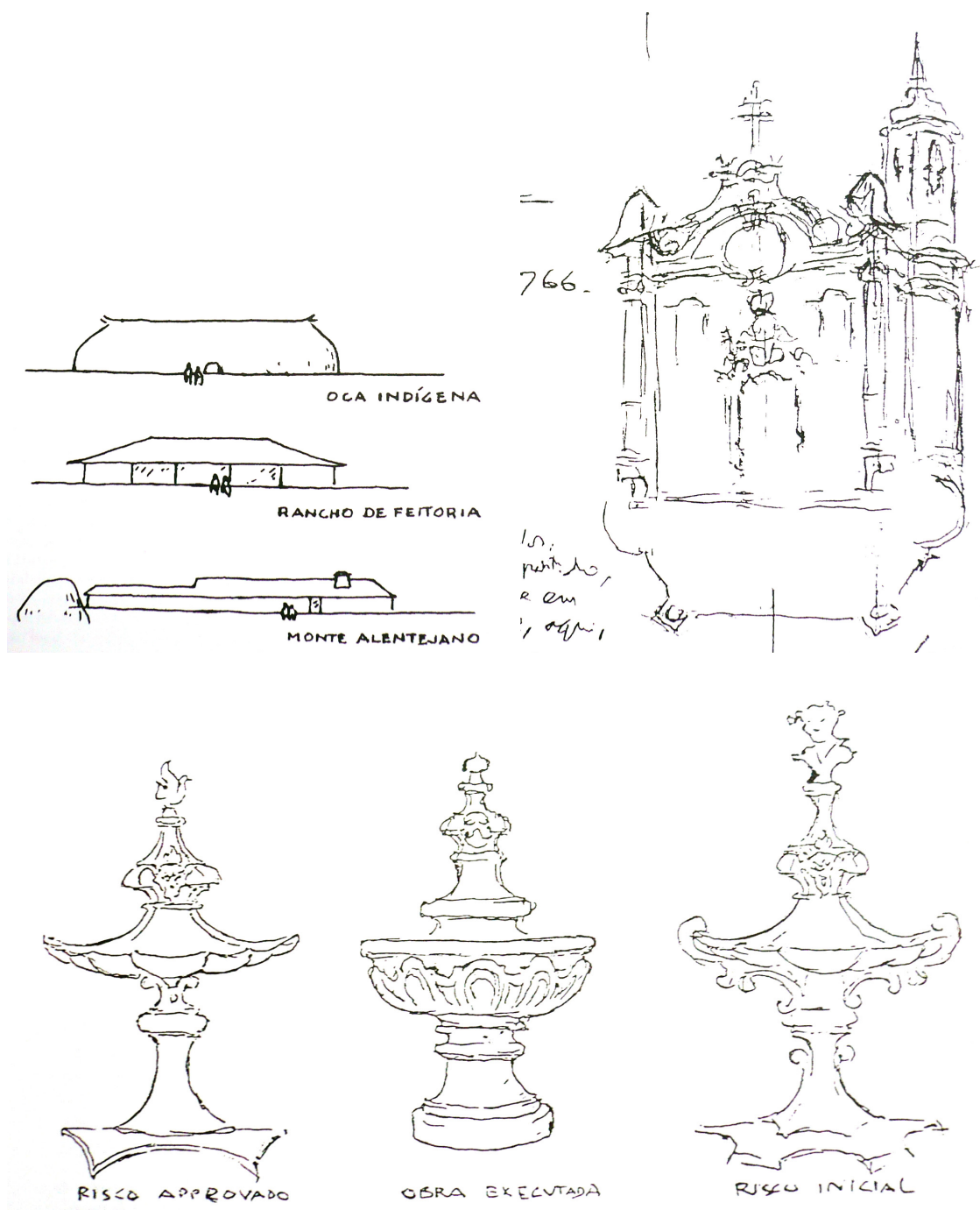


Fig. 11 Desenhos de Lucio Costa, de análise a arquitectura “popular”

Fig. 12 Desenho de Lucio Costa sobre São Francisco de Assis de Ouro Preto, de Aleijadinho, 1766

Fig. 13 Desenhos de Lucio Costa de interpretação do Projeto do Chafariz do Alto da Cruz, de Aleijadinho, 1757

A análise do Neocolonial e da génese do Movimento Moderno no Brasil é pautada por um *deficit* de informação. Não existe sobre este período de transição um estudo imparcial<sup>21</sup>.

Para esta falta de documentação em muito contribuiu o facto de Lucio Costa, considerado o pai da historiografia brasileira, ter sido o primeiro a escrever sobre este período. Fá-lo de forma tendenciosa e é nos seus textos que se vão basear historiadores futuros.

*O nó crucial de todo o problema [a falta de historiografia sobre o eclectismo no Brasil] está em que a primeira contribuição ao tema, de Lucio Costa, base de todas as seguintes, não é a rigor um estudo de história. Os escritos do arquiteto têm uma função claramente operativa, visando sempre e sobretudo, de um lado, divulgar os princípios do Movimento Moderno no país e, de outro, fundar uma vertente local do movimento, bem como justificar e valorizar a sua existência.*<sup>22</sup>

Os textos de Lucio Costa<sup>23</sup> são matéria densa e de difícil análise. Nos seus textos conseguimos compreender os vários estágios e posições sobre a herança histórica do Brasil.

Embora sempre defensor da necessidade de documentação histórica da arquitectura colonial, Lucio Costa exprime inicialmente um desprezo pela arquitectura que apelida de “erudita” e afirma que a arquitectura “popular” é muito mais genuína, mais adaptada ao Brasil, e é essa que deve ser estudada e compreendida. Esta sua posição inicial de repulsa pela arquitectura colonial “erudita”, irá evoluir ao longo dos anos para uma posição de reconhecimento da importância do seu estudo.

Podemos entender melhor a evolução de pensamento em relação a este aspecto da arquitectura colonial, ao analisarmos os vários textos ou passagens que dedica a António Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Em 1929<sup>24</sup>, Lucio Costa deixa claro que o arquitecto barroco não tem lugar na história da arquitectura brasileira. Irá mais longe, ao afirmar que Aleijadinho não era arquitecto, mas antes um escultor – “*tudo o que ele fez foi magro, delicado, fino quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas tranquilas, e tudo o que ele deixou é tortuado e nervoso*”.<sup>25</sup>

---

21 Cf. Marcelo PUPPI, *Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira*, 1ª ed., São Paulo, Pontes editores, 1998, p 12.

22 *Ibid.*

23 Os textos de Lucio Costa que analisamos neste capítulo estão compilados numa colectânea de textos, organizada pelo próprio autor, editada em 1995: Lucio COSTA, *Registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das artes, 1995.

24 Lucio Costa, “O Aleijadinho e a arquitectura tradicional”, [1929], in Marcelo PUPPI, *Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira*, op. cit., p 20.

25 *Ibid.*



Fig. 14 – Fig. 15

Hotel Friburgo, Lucio Costa, 1940. Aqui é possível observar a maneira como Lucio Costa conjuga algumas formas e princípios modernos com materiais e elementos contrutivos mais tradicionais. Veja-se por exemplo a pala que marca a entrada do hotel ou a cortina de vidro que faz a separação interior-externo, enquanto a estrutura do edificio, os pilares de madeira surgem recuados da fachada.

Fig. 16 – Fig. 17

Residência Paes de Carvalho, Rio de Janeiro, Lucio Costa, 1944

Fig. 18 – Fig. 19

Residência Costa e Moreira Penna, Rio de Janeiro, Lucio e Elisa Costa, 1980. Casa, desenhada para a filha, que descreve como “Casa francamente contemporânea, mas com pinta e saudade do nosso passado” in Lucio COSTA, *Registro de uma vivência*, op. cit., p 226.



Em 1938, no texto *Documentação necessária*<sup>26</sup>, embora não a desenvolva, Lucio Costa irá fazer uma breve referência ao arquitecto barroco, revelando da sua parte uma posição que lhe será mais favorável:

*Se já existe alguma coisa [documentação] sobre as principais igrejas e conventos – pouca coisa aliás, e girando, o mais das vezes, em torno da obra de António Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções.*<sup>27</sup>

Em 1948, em *Depoimento*<sup>28</sup>, irá fazer um elogio rasgado a Aleijadinho comparando a “genialidade” da plasticidade da arquitectura de Oscar Niemeyer à do arquitecto barroco.

Em *Por uma História não moderna da Arquitetura brasileira*<sup>29</sup>, Marcello Puppi sugere porém que esta transformação de Lucio Costa é motivada pela necessidade de manipular a história para uma validação do Movimento Moderno. Se no início do Movimento Moderno era impossível estabelecer uma continuidade histórica com o barroco, a sua evolução pautada pela plasticidade, encabeçada pelo seu discípulo, Oscar Niemeyer, acabou por dar-lhe (ao barroco) “legitimidade” e um lugar na história.

Acreditamos que não se trata de um um problema de calculismo, nem de manipulação, mas antes, que é simplesmente a evolução de pensamento de um arquitecto que viveu um período de profunda revolução, transição e transformação social e arquitectónica. Estranho seria se as suas convicções tivessem permanecido imutáveis, paradas no tempo.

Ao contrário do que Marcello Puppi insinua, Lucio Costa não tenta dissimular a sua falta de constância. Pelo contrário, assume sem rodeios esta evolução de pensamento e não tenta esconder as suas posições dos anos anteriores:

*Só então, aos poucos, conheci e compreendi, com ele [Mello de Franco Andrade] e dona Lygia Martins Costa, em toda sua monumental grandeza, a obra de António Francisco Lisboa, que, como estudante, por ignorância, de certo modo menosprezava.*<sup>30</sup>

Quanto ao Neocolonial, Lucio Costa nunca se lhe refere por este nome, e na maioria dos seus textos opta por integrar aquilo que temos referido por este termo – Neocolonial –, sem distinção, com as restantes correntes ecléticas. Noutras situações utiliza “etiquetas”

26 Lucio Costa, “Documentação necessária”, [1938], in Lucio COSTA, *Registro de uma vivência*, op. cit., p 457.

27 *Ibid.*

28 Lucio Costa, “Depoimento”, [1948], in Lucio COSTA, *Registro de uma vivência*, op. cit., p 199.

29 Marcelo PUPPI, *Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira*, op. cit.

30 Lucio Costa, “Autobiografia”, [1982], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira*, op.cit., p 333.

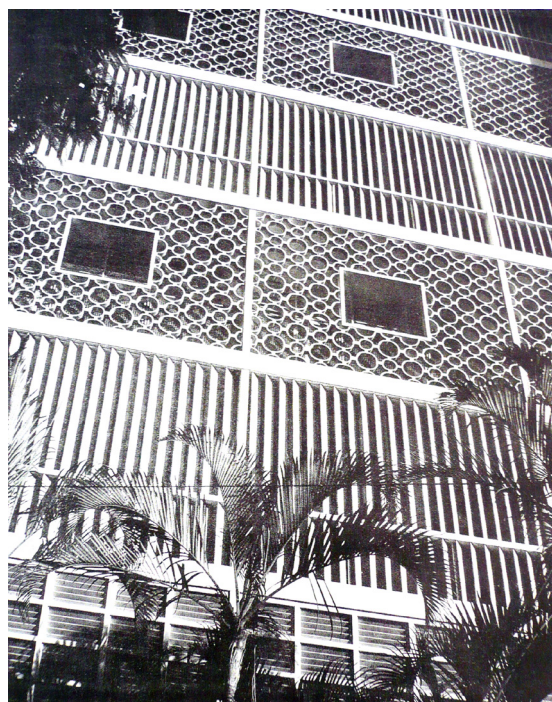


Fig. 20 Projecto para um conjunto residencial encomendado a Lucio Costa por Eduardo Guinle. Lucio Costa desenhou a implantação do conjunto e os dois primeiros edifícios, entre 1941–1949. Dos seis edifícios apenas três foram construídos. O último, um edifício de escritórios desenhado pelos Irmãos Roberto

Fig. 21 Vista geral do Parque Guinle

Fig. 22 Edifício Nova Cintra, de Lucio Costa

Fig. 23 Pormenor de sombreamento – *brise-soleils* e *cobogós*

que deixam sempre patente o desprezo por esse passado que, acreditamos, também foi o seu – “Falsa arquitectura”, “Falsos coloniais”, “pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar”, “pseudo missões normando-colonial”, “movimento tradicionalista”, “colonial estufa”, etc..

Não concordamos, assim, com a opinião de Lucio Costa de que “*Todos nós, sem exceções, só temos feito pastiche, camelote, falsa arquitetura enfim, em todos os sentidos, tradicionalista ou não.*”<sup>31</sup>

As críticas de Lucio Costa ao Neocolonial são pautadas por uma certa ingratidão. Apesar do inegável academicismo na cópia de elementos formais do passado, foi o Neocolonial que iniciou a luta por uma cultura arquitectónica nacional. E ainda que possa ser este o seu único mérito, não pode ser-lhe retirado.

Se isso não bastasse, estamos convencidos que os projectos de Lucio Costa de início de carreira são mais do que um mero *pastiche*. São uma reformulação da estética e de aspectos de distribuição da arquitectura colonial adaptada às necessidades do homem moderno.

Embora os seus registos escritos sejam de enorme dureza e censura ao “estilo” ao qual dedicou os seus primeiros anos enquanto arquitecto, acreditamos que essa negação do passado não tem lugar na sua arquitectura.

«colonial estufa» produzia – «varandas onde mal cabe uma cadeira, lanternins que nada iluminam, telhadinhos que não abrigam nada, jardineiras em lugares inacessíveis, escoras que nenhum peso escorou».<sup>32</sup>

Assim, não será despropositado afirmar que o Movimento Moderno brasileiro deve muito da sua qualidade e originalidade ao facto de não propor uma ruptura com o passado imediato. Iremos mais longe e afirmaremos que o Movimento Moderno brasileiro não teria a qualidade que se veio a verificar se não tivesse existido antes um período com as características identitárias do Neocolonial.

Para Lucio Costa, uma arquitectura identitária do Brasil tem que partir de uma releitura da arquitectura tradicional portuguesa e de um processo que tenha em conta as questões climáticas e os materiais autóctones, dos vários estados do Brasil.

---

31 Lucio Costa, [1931], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira, op. cit.*, p 48.

32 Lucio Costa, in Guilherme WISNIK, *Lucio Costa*, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p 14.



Fig. 24 – Fig. 25      Fotografias da exposição “Design no Brasil: história e realidade”, SESC Fábrica da Pompéia, 1982



O Livro “*Brazil Builds*”<sup>33</sup> irá salientar esta questão ao referir diversas vezes a originalidade da incorporação de azulejos nos edifícios modernos brasileiros e da aplicação diversificada de sistemas inovadores de sombreamento.

*Embora os primeiros ímpetos modernos tenham chegado por importação, bem logo o Brasil achou um caminho próprio. A sua grande contribuição para a arquitectura nova está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-luzes externos, especiais.*<sup>34</sup>

*A arquitectura moderna do Brasil deve muito do seu cunho particular ao uso imaginoso de azulejos.*<sup>35</sup>

Lina Bo Bardi é, como iremos aprofundar no próximo capítulo, defensora da continuidade histórica. A sua grande divergência com Lucio Costa recai sobre a questão de qual a herança histórica “válida” para o Brasil.

Para Lina Bo Bardi, a herança deixada pelos portugueses e outros povos da Europa, que ela apelida, depreciativamente, de arquitectura “erudita”, não é representativa do povo brasileiro.

*A arquitetura brasileira não provém da arquitetura dos jesuítas, mas do «pau a pique» do homem solitário, que trabalhosa e cortara os galhos da floresta, provém da casa do «seringueiro», com seu soalho de troncos e o telhado de capim, é aludida, também ressonante, mas possui, em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possui a herança de milénios.*<sup>36</sup>

Podemos aqui introduzir uma provocação, afirmando que ao dar primazia à arte primitiva daquele continente, Lina Bo Bardi está a agir de forma contrária à sua convicta defesa da continuidade histórica.

No entanto, a invasão de palacetes nórdicos nas cidades brasileiras torna compreensível a ideia de que a continuidade histórica do Movimento Moderno deve ser feita com o período anterior à colonização.

---

33 Philip L. GOODWIN e G. E. Kidder SMITH, *Brazil Builds – Architecture new and old 1652–1942*, 3ª ed., Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1944 [1943].

34 *Ibid.*, p 84.

35 *Ibid.*, p 90.

36 Lina Bo Bardi, “Bela Criança”, [1951], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 66.

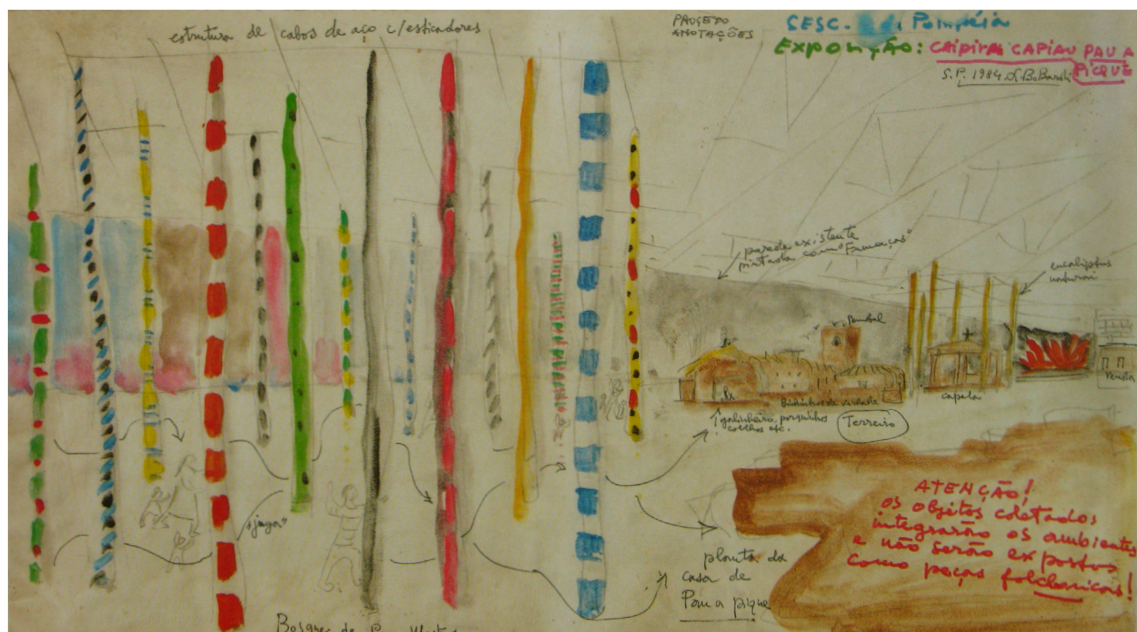
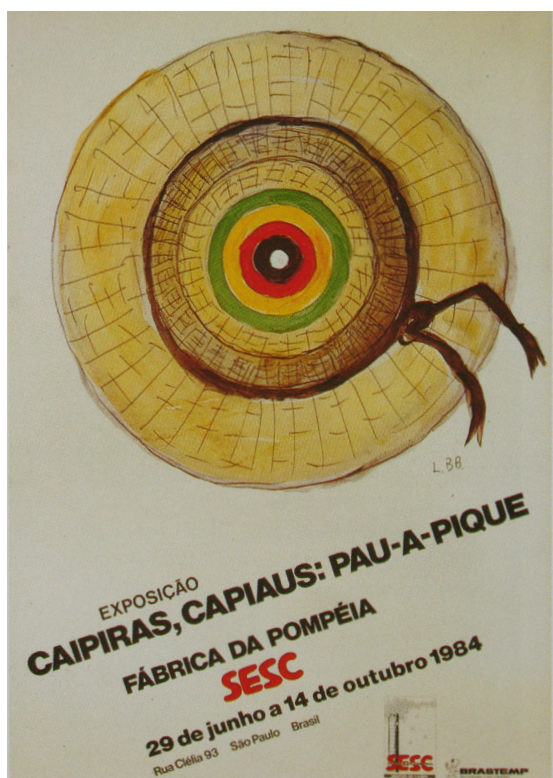


Fig. 26 Cartaz para a exposição “Caipiras, capiaus: pau-a-pique”, no SESC Pompéia, 1984

Fig. 27 Fotografia da exposição “Caipiras, capiaus: pau-a-pique”

Fig. 28 Estudo para a exposição “Caipiras, capiaus: pau-a-pique”

O discurso de Lina Bo Bardi parece defender que é legítimo este salto no tempo de quase trezentos anos para poder retomar a história, brutalmente interrompida pela colonização. Segundo a arquitecta, a história da colonização também é História, mas a do “homem branco”, não a do povo brasileiro.

Para a defesa desta posição pode ser utilizado o argumento de alguns dos arquitectos que se opunham ao Neocolonial, afirmando que a arquitectura colonial ibérica foi implantada numa parte muito reduzida daquilo que é o território brasileiro. Não tendo por isso legitimidade para servir de modelo a uma arquitectura contemporânea.

Lina Bo Bardi irá dedicar parte da sua vida à curadoria de exposições sobre o povo brasileiro e as suas origens: aos indígenas e africanos, às suas formas de habitar, ferramentas de trabalho e do quotidiano.

Esta pesquisa não é realizada numa perspectiva de acervo histórico, de arquivo, mas antes com o objectivo de estudar e aprender com o modo de fazer, o saber popular e como incorporá-lo na sua arquitectura.

A defesa dessa herança histórica brasileira ainda por estudar e documentar será o tema principal de grande parte dos textos que escreve para a curadoria dessas exposições. A exemplo:

*O Belo e o direito ao feio*<sup>37</sup>, onde critica a cultura ocidental sufocada por um conceito erudito de beleza .

*Esta pequena exposição não é uma -integração do kitsch – é apenas um pequeno exemplo do DIREITO AO FEIO, base essencial de muitas civilizações, desde a África até ao Extremo Oriente que nunca conheceram o «conceito» de Belo, campo de concentração obrigado da civilização ocidental.*<sup>38</sup>

O texto *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*<sup>39</sup>, escrito para a exposição que ocupou o SESC – Fábrica da Pompéia em 1984, retratava vários aspectos da arquitectura popular brasileira.

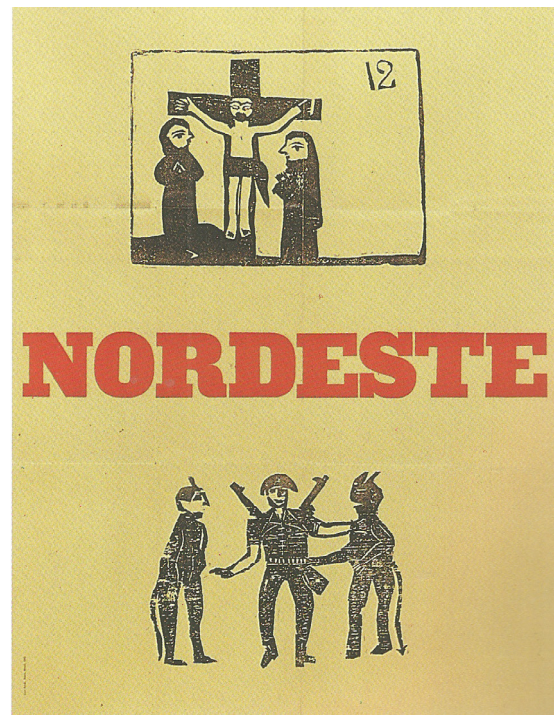
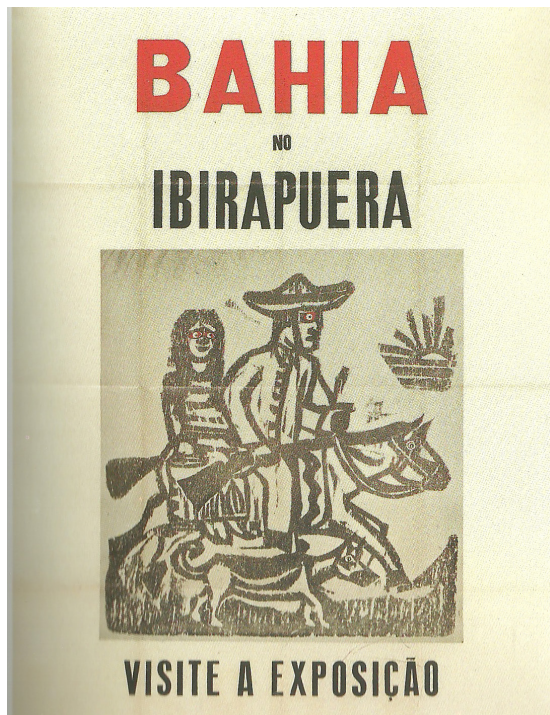
Neste texto, Lina Bo Bardi começa por condenar a intromissão de organizações internacionais que propõem modelos de “habitação social” para os países subdesenvolvidos, onde se utilize, entre outros materiais, o barro. A isto, Lina Bo Bardi

37 Lina Bo Bardi, “O belo e o direito ao feio”, [1982], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 241. Texto de Lina Bo Bardi, escrito para a I Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS (Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social), que teve lugar no SESC – Fábrica da Pompéia em 1982.

38 *Ibid.*

39 Lina Bo Bardi, “*Caipiras, capiaus: pau-a-pique*”, [1984], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 242.





- Fig. 29 Cartaz para a exposição “Bahia” no Ibirapuera, São Paulo, 1959
- Fig. 30 Cartaz para a exposição “Nordeste” no Solar do Unhão – Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963
- Fig. 31 Cartaz para a exposição “Mil brinquedos para a criança brasileira”, no SESC Pompéia, 1982
- Fig. 32 Cartaz para a exposição “África negra”, no Museu de Arte de São Paulo, 1988



responde “*Que viva François Hennebique!*”. A saudação ao engenheiro francês – pioneiro na utilização de betão armado – pretende ser uma crítica, uma acusação aos países desenvolvidos, que utilizam o betão armado e reservam para o terceiro mundo, o barro.

O texto prossegue com a crítica a essa tentativa de importação de modelos de uma história e de um passado que não pertence ao povo brasileiro, e reafirma a necessidade urgente de iniciar a documentação histórica do Brasil.

*Esta é uma exposição «piegas».*

*Não é o «Pueblo Español» do Generalíssimo Franco, nem as «Rendeiras Portuguesas» do Dr. Salazar, nem o «strapaese» do P.N.F. (Partido Nazionale Fascista), é apenas uma anotação sobre a aristocracia rural-popular brasileira, enxotada pelas monoculturas. Também não é saudade, a história não volta e não é «Mestra».*

*É um adeus e, a um tempo, um convite à documentação da história do Brasil.*

*É uma exposição política, está claro.<sup>40</sup>*

O texto feito para “Nordeste”, a exposição inaugural do Museu de Arte Popular do Unhão, na Bahia. Era uma exposição feita com “lixo” que pretendia mostrar todos os pormenores “técnicos” dos objectos que fazem parte e retratam a “civilização” do nordeste. É, como os textos anteriores, uma “acusação”, um grito, um apelo, à urgente documentação histórica do Brasil.

*Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerarem o problema da simplificação (não da indigência) no mundo de hoje; caminho necessário para encontrar, dentro do humanismo técnico, uma poética.*

*Esta exposição é uma acusação.*

*Acusação dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não humilde, que contrapõe às degradantes condições impostas pelos homens um esforço desesperado de cultura.<sup>41</sup>*

Em *Planejamento ambiental: «desenho» no impasse*<sup>42</sup>, de 1976, Lina Bo Bardi resume, de alguma forma, a posição de confronto com Lucio Costa:

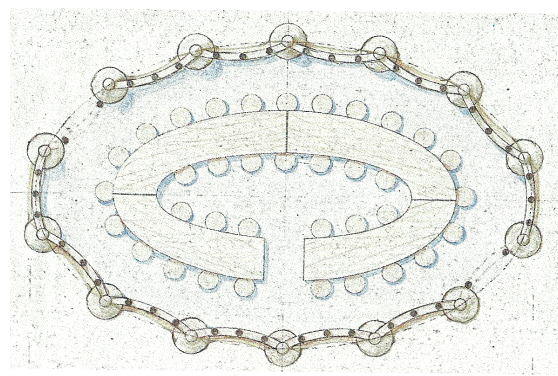
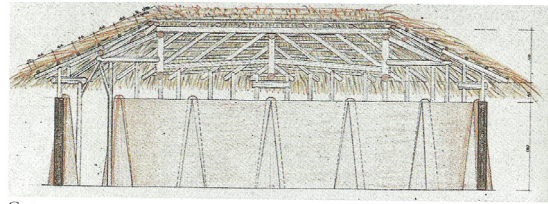
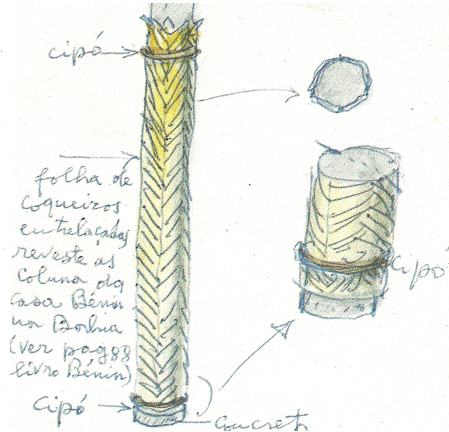
*O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira «popular» é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o*

---

40 *Ibid.*

41 Lina Bo Bardi, “Nordeste”, [1963], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito, op. cit.*, p 118.

42 Lina Bo Bardi, “Planejamento ambiental: «desenho» no impasse”, [1973], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito, op. cit.*, pp 136–141.



- Fig. 33 Casa do Benin, restauro de uma casa antiga no centro histórico de Salvador da Bahia, 1987
- Fig. 34 Casa do Benin, pilar revestido com entrançado vegetal
- Fig. 35 Estudo para revestimento do pilar
- Fig. 36 Casa do Benin, corte do restaurante
- Fig. 37 Casa do Benin, restaurante com mesa única, cobertura em colmo e estrutura em madeira
- Fig. 38 Casa do Benin, planta do restaurante

*balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço «visto do outro lado», o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das «vilas», é o negro e o índio, é uma massa que inventa, que traz uma contrubuição indigesta, seca, dura de digerir.*<sup>43</sup>

Se estabelecermos uma comparação entre as obras de Lina Bo Bardi e as de Lucio Costa, encontramos duas formas muito distintas de trabalhar com a tradição.

Em Lucio Costa existe um jogo com um repertório de elementos e forma de construir da arquitectura popular portuguesa que ele estuda, conhece e utiliza. Estes projectos eram pautados por uma estética tradicional e uma vivência sã e adequada às características nacionais. Lucio Costa, acreditava que a qualidade das habitações “populares” se devia aos pedreiros e mestres-de-obras, responsáveis por trazer a sabedoria cultivada ao longo dos anos, até aos dias de hoje. Detentores únicos da verdadeira tradição e do culto da “verdade” da construção.

*Verifica-se, assim, portanto, que os mestres-de-obras estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, à suas construções meio feiosas todas as novas possibilidades da técnica moderna.*<sup>44</sup>

Quanto a Lina Bo Bardi, esse incorporar da tradição, estamos em crer, vai muito mais além. Ela estuda o modo de vida do povo brasileiro e o modo de fazer. No fundo, em vez de importação de uma estética ou de elementos formais temos uma importação e apropriação do conhecimento – *know-how*. Isto permite-lhe trabalhar com o passado de forma criativa e inventiva, tornando o passado, presente.

Esta ideia de passado *versus* possibilidade de presente, também é sugerida por Silvana Rubino, na introdução de “Lina por escrito”<sup>45</sup> – “A hipótese de Costa –, era um passado nacional que se reconstruía com seus tombamentos, restauros e esquecimentos. O homem simples da casinha de pau a pique era um sujeito social contemporâneo, um presente popular que era também uma construção intelectual e política de Lina, do casal Bardi, da «Habitat».”<sup>46</sup>

---

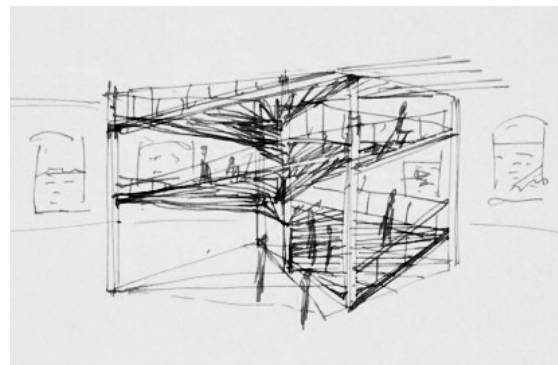
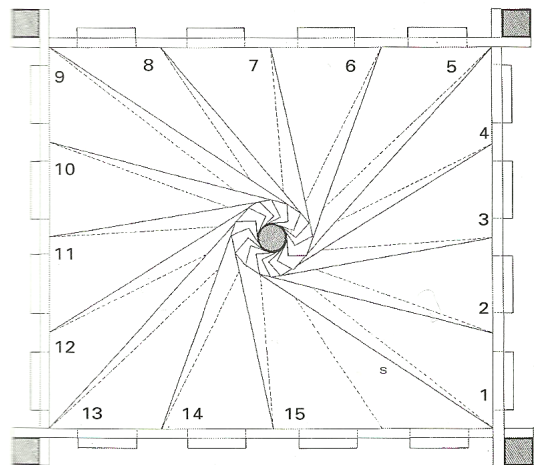
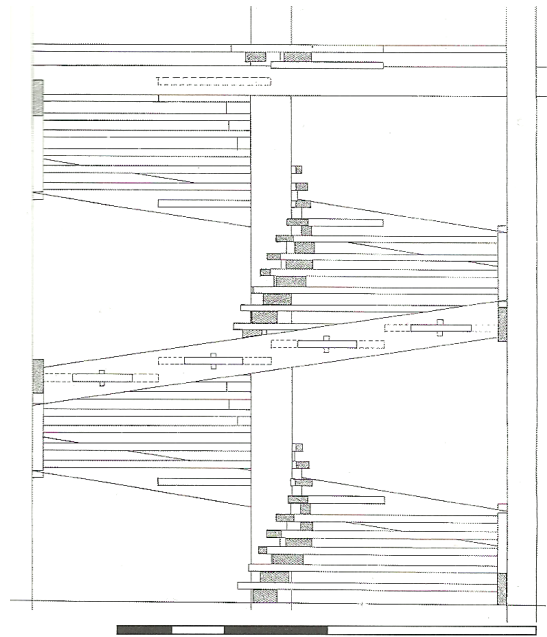
43 *Ibid.*, p 140.

44 Lucio Costa, [1938], in Lucio COSTA, *Registro de uma vivência*, op. cit., p 460.

45 Lina Bo BARDI, *Lina por escrito*, op. cit..

46 *Ibid.*, p 34.





- Fig. 39 Escadas, Solar do Unhão  
 Fig. 40 Planta e corte, escadas, Solar do Unhão  
 Fig. 41 Escadas, Solar do Unhão  
 Fig. 42 Desenho de Lina Bo Bardi, Solar do Unhão

Podemos dar como exemplo os pilares revestidos do Museu Casa do Benin em que para atenuar o peso visual da estrutura de betão no piso térreo, Lina Bo Bardi reveste os pilares com uma cobertura de entrançado vegetal. Trata-se da transposição de uma técnica tradicional que observara na sua viagem pelo Rio de São Francisco, e que vem integrar o restauro, moderno, de um edifício antigo.

*Eu estive fazendo um trabalho na beira do rio de São Francisco, em Propriá, na comunidade de Camurupim. Eu vi lá coisas maravilhosas, desde o trabalho de trança de pescadores até certos móveis que estão sendo feitos utilizando-se somente sarrafos justapostos, parece um trabalho japonês. Isso não é nem artesanato nem coisa nostálgica, é coisa do povo, é um convite a um grande levantamento nacional para se pesquisar as nossas verdadeiras necessidades.<sup>47</sup>*

Como exemplo máximo dessa apropriação da tradição, na sua obra construída, podemos referir a escada da sala de exposições do Solar do Unhão (Museu de Arte Moderna da Bahia). De planta quadrada, com cerca de 5 metros de lado, uma estrutura impressionante que explora as possibilidades do encaixe, sem quase recorrer a pregos, parafusos, ou outros elementos “artificiais”.

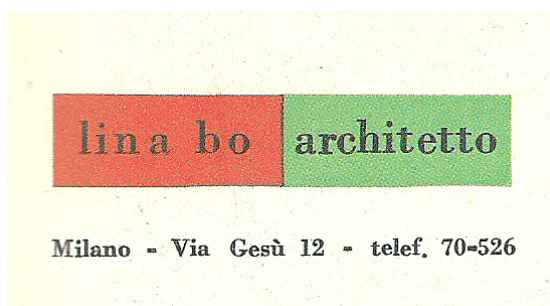
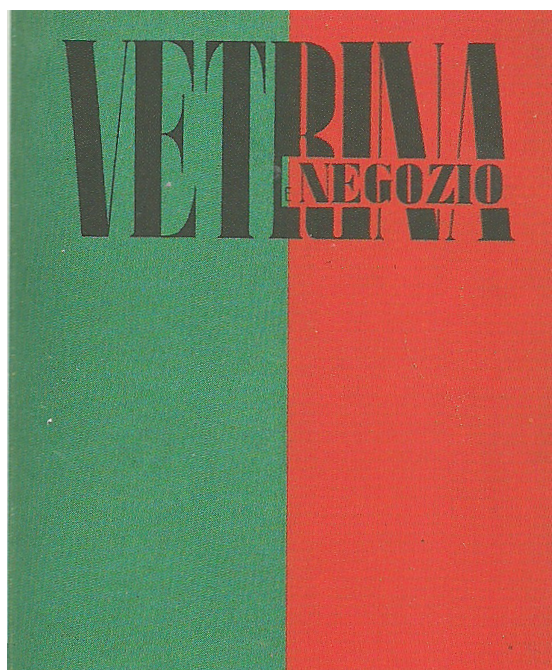
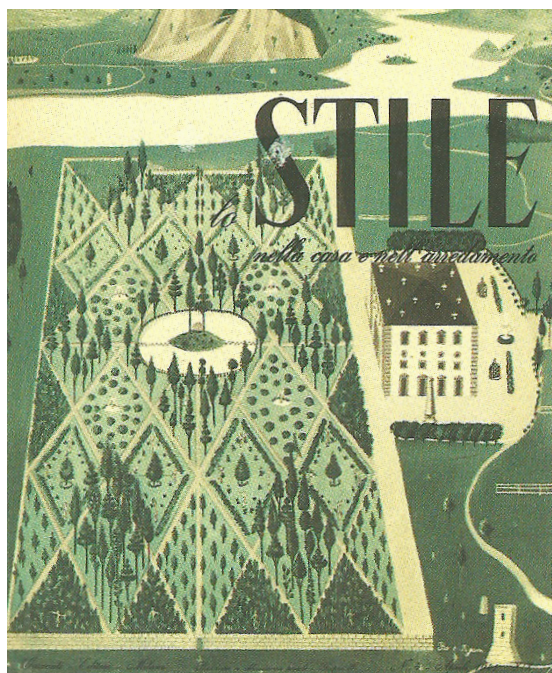
Toda a sua estrutura é feita em madeira e o desenho dos encaixes é uma inspiração no encaixe da roda de “carro de boi”. Uma escada que “ocupa” a sala de exposições.

Lucio Costa é um arquitecto de transição, embora as suas obras empreguem tecnologia e apliquem os princípios modernos de Le Corbusier, os seus projectos são pautados por uma estética de alguma forma tradicional. Já em Lina Bo Bardi, não temos dúvidas que se trata de uma arquitectura moderna, e os elementos que transpõe do passado tornam-se, também, profundamente modernos.

---

47 Lina Bo Bardi, “Camurupim”, [1975], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 203.





- Fig. 43 Capa da revista "Stile"  
 Fig. 44 Capa da Revista "Quaderni di domus" n° 3  
 Fig. 45 Capa da revista "Vetrina"  
 Fig. 46 Logotipo do atelier de Lina Bo Bardi em Milão

## II *Bela criança*

### Em defesa de uma arquitectura nacional

Lina Bo Bardi formou-se na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Roma em 1939. Esta faculdade, que tinha então como reitores Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, era considerada conservadora das tradições, dando primazia a disciplinas histórico-arquitectónicas, e à observação e ao estudo de monumentos antigos.

*Em virtude da tendência de «nostalgia» estilístico-áulica, não só da Universidade, mas de todo o ambiente professoral romano, fui para Milão. Fugi das antigas ruínas recuperadas pelos fascistas. Roma era uma cidade parada, lá estava o fascismo.*<sup>48</sup>

Em 1940 muda-se para Milão, onde forma um atelier com Carlo Pagani – Bo e Pagani – e colabora esporadicamente com o escritório de Gio Ponti – o então director das bienais e da revista *Domus*.

Com o início da segunda Guerra Mundial, a construção em Itália parou. Assim, entre 1941 e 1942, Lina Bo Bardi dedica-se à ilustração de revistas e jornais, entre os quais “*Stile*” dirigida por Gió Ponti (que abandonara a “*Domus*”), a “*Quaderni di domus*”; e trabalhava para “*Illustrazione Italiana*”. Colaborava também com revistas não direccionadas para arquitectura como “*Tempo*”, “*Grazia*” e “*Vetrina*”.

Em 12 de Agosto de 1943, o seu escritório, conjunto com Pagani, é destruído num bombardeamento. É então que é convidada para dirigir a revista “*Domus*”, cargo que desempenhará até 1945, quando a revista é suspensa por ordem da Gestapo.

Em 1944, os arquitectos em Milão reuniam-se clandestinamente para estudar os fundamentos de uma nova organização sindical e profissional. A actividade enquanto resistente anti-fascista representou, para Lina Bo Bardi, um período de andar na sombra, “*a revista «Domus», mereceu a atenção da Gestapo. Escapei por milagre... debaixo de terra*”<sup>49</sup>.

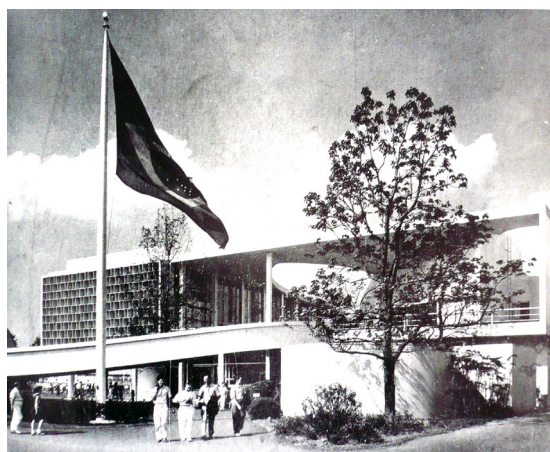
Em 1945 com o fim da guerra, veio a esperança de reconstruir Itália.

---

48 Lina Bo Bardi, in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 9.

49 *Ibid.*, p 11.





- Fig. 47 Capa da revista "A" n°1
- Fig. 48 Capa da revista "A" n°2
- Fig. 49 Capa da revista "A" n° 3
- Fig. 50 Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque, 1939



É então que Lina Bo Bardi vai a Roma, onde se encontra com Bruno Zevi, regressado do exílio nos EUA.

*Ele tinha voltado para fundar, em Roma, a Associação pela Arquitetura Orgânica. Decidimos então fundar uma revista semanal de arquitectura, intitulada «A – Cultura della Vita».*<sup>50</sup>

Em conjunto, editaram a revista “A” por um curto período – entre Fevereiro e Junho de 1946, do número 1 ao 9.

Esses dois anos, apelidados por Lina Bo Bardi de “*hermosos años de esperanza*”<sup>51</sup>, terminam em 1946 com a vitória nas eleições da Democracia Cristã. Lina Bo Bardi deixa de acreditar na reconstrução de Itália. Casa com Pietro Maria Bardi e embarcam juntos numa viagem sem regresso à América Latina.

Depois desta introdução necessária, sobre a relação dos dois protagonistas deste capítulo, retomamos do capítulo anterior, a evolução da arquitectura moderna Brasileira.

Independentemente da postura em relação ao que são as raízes brasileiras, e dos resultados da escola carioca, com as curvas e a tendência para o formalismo de Niemeyer, ou o brutalismo de Artigas; o que é facto é que o Moderno brasileiro ganha destaque e é talvez o primeiro momento da história, em que a arquitectura brasileira começa a ser conhecida no mundo.

Esta notoriedade é impulsionada pelo projecto do pavilhão brasileiro, da autoria de Oscar Niemeyer e Lucio Costa, que conquista o primeiro lugar na Feira Mundial de Nova Iorque, em 1939. A divulgação internacional da arquitectura brasileira será consolidada com o lançamento do Livro “*Brazil Builds*”<sup>52</sup> em 1943, da autoria de Philip Goodwin que acompanha a inauguração de uma exposição no MOMA sobre arquitectura brasileira.

Lina Bo Bardi acreditava que a obra de arte é a afirmação de liberdade individual do artista, mas que a verdadeira liberdade só o colectivo a pode alcançar.

A arquitecta fazia parte de um “colectivo” de artistas, que acreditavam num caminho para a liberdade do povo brasileiro, associado a políticas e ideologias de esquerda. Isto entrava em choque com as circunstâncias sociopolíticas nacionais – com a instituição do Estado Novo de Getúlio Vargas – e internacionais – marcadas pelos interesses do imperialismo dos Norte Americano.

---

50 *Ibid.*, p 12.

51 Olivia OLIVEIRA, «Entrevista com Lina Bo Bardi», 2G, n 23–24, pp 230–255 (p 236).

52 Philip I. Goodwin e G. E. Kidder SMITH, *Brazil Builds – Architecture new and old 1652–1942*, op. cit.

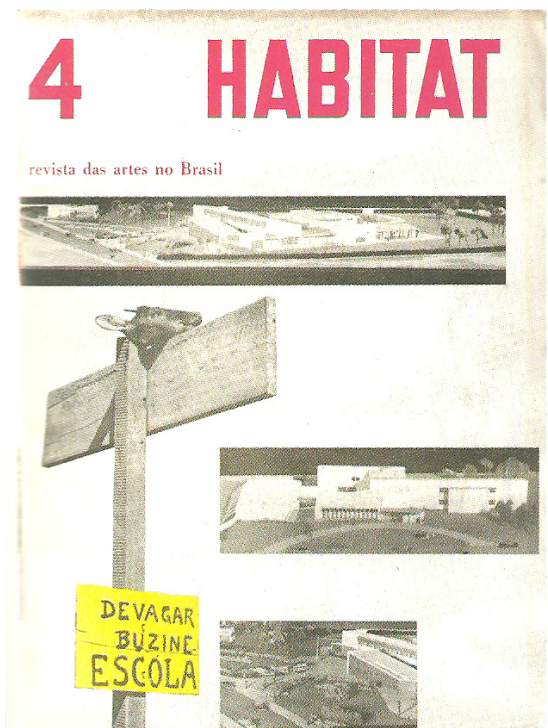


Fig. 51 Revista Habitat nº 4 na qual foi publicado o texto “Bela Criança”. A revista Habitat foi fundada por Lina Bo Bardi em 1950. Esta publicação pertencia ao Museu de Arte de São Paulo e era dirigida pelo casal Bardi. Foi aqui que Lina Bo Bardi publicou grande parte dos seus textos sobre a arquitectura popular brasileira

Se a publicação de “Brazil Builds” é “atribuída aos interesses da política externa norte-americana na captação de novas alianças em tempo de guerra”<sup>53</sup>, também em tempo de paz, mas de ditadura, os norte americanos mantêm a sua “ligação” com o Brasil, dados os interesses económicos, as riquezas naturais com as quais podem lucrar.

Assim, como uma cultura nacional desenvolvida e difundida é inimiga da subserviência e pode até tornar-se perigosa, e inconveniente, era necessário silenciar os artistas brasileiros.

A crítica internacional que parecia inicialmente interessada e receptiva à arquitectura brasileira começa a enveredar por um discurso crítico, por vezes pouco fundamentado, no sentido que observaremos mais à frente.

Este processo verifica-se no tratamento mediático da I Bienal de São Paulo, em 1951. Aqui, foram enaltecidos os artistas europeus em detrimento dos nacionais e as obras *a-históricas, apolíticas, abstractas* em detrimento da arte que agita *os problemas do povo*. A curadoria desta exposição foi de tal forma uma manobra política, que os artistas militantes do PCB (Partido comunista Brasileiro) recusaram-se a participar.<sup>54</sup>

De entre a crítica internacional, feita sobre a arquitectura brasileira, podemos destacar os textos publicados em Outubro de 1954, na “Architectural Review”, num separador intitulado *Report on Brazil*<sup>55</sup>. Os textos aqui reunidos são da autoria dos arquitectos Walter Gropius, Ernesto Rogers, Max Bill, Hiroshi Ohye e Peter Craymer, que haviam efectuado entre 1953 e 1954 uma viagem ao Brasil.

Deste conjunto de textos é o artigo de Max Bill – *O arquitecto, a arquitectura e a sociedade*<sup>56</sup> – o que assume um tom mais áspero.

*Vosso país está em perigo de cair no mais terrível academismo anti-social, no plano da arquitectura moderna [...]Hoje, muitas aplicações da forma livre são puramente decorativas. Como tal, elas nada têm a ver com uma arquitectura séria.*<sup>57</sup>

É neste contexto que Lina Bo Bardi escreve o seu texto *Bela criança*<sup>58</sup> em 1951. Neste artigo Lina Bo Bardi defende a arquitectura brasileira, referindo-se à mesma como uma

---

53 Ana Vaz MILHEIRO, *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*, 1ª ed., Porto, Faup Publicações, col. «série 1», nº 18, 2005, p 268.

54 Cf. Vilanova Artigas, “As posições dos anos 50”, [1980], in Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura*, Editora Cosac Naify, 2004, pp 151–166.

55 “Report on Brazil”, in *Architectural Review*, vol. nº6, nº 694, Londres, 1954.

56 Max Bill, “O arquitecto, a arquitectura e a sociedade”, [1954], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003 [1987], pp 158–163.

57 *Ibid.*, p 159.

58 Lina Bo Bardi, “Bela criança”, [1951], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 66.

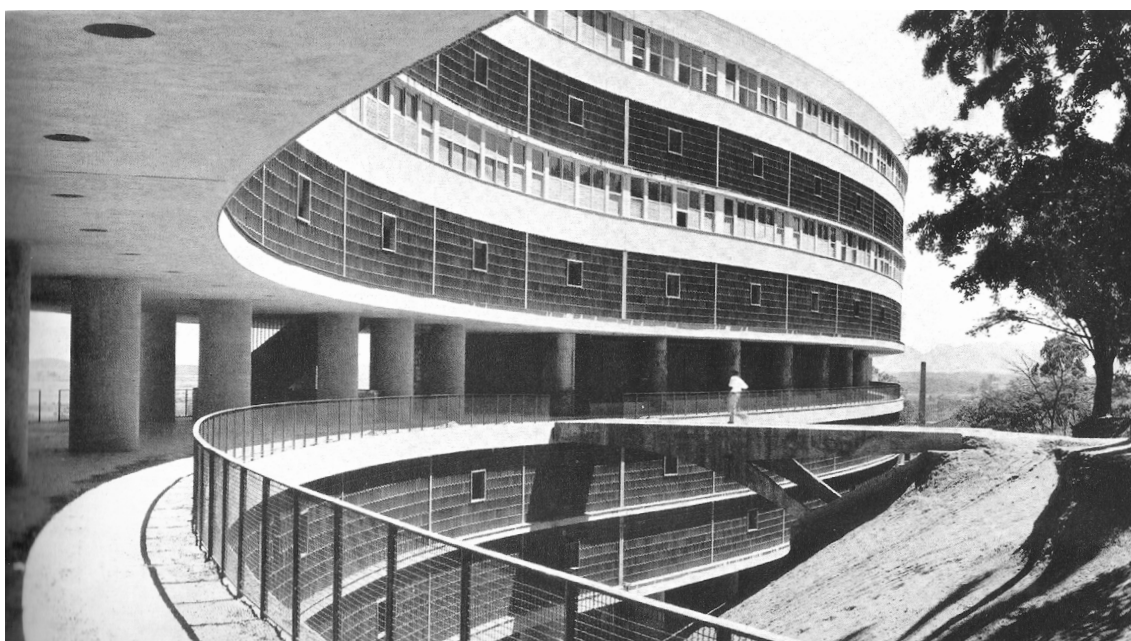
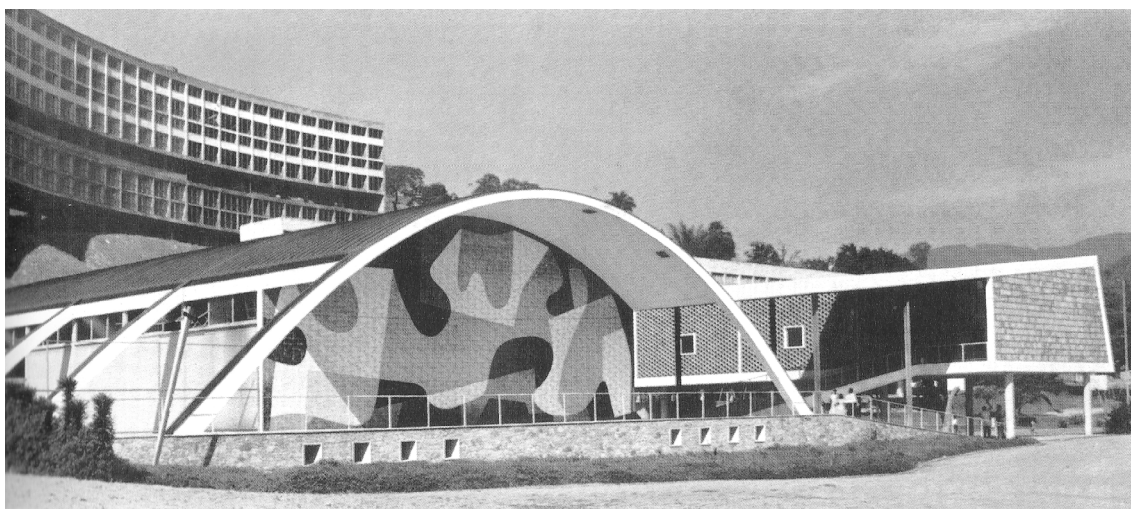


Fig. 52 Escola do Conjunto Habitacional Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy, exemplo de arquitectura moderna brasileira que ganhou prestígio internacional. Este conjunto utiliza o tema das formas livres, azulejos, e cobogós como sistema de sombreamento

Fig. 53 Edifício de habitação do Conjunto Habitacional Pedregulho



criança – “*nasceu como uma bela criança, que não sabemos porque nasceu bonita, mas que devemos em seguida educá-la curá-la, encaminhá-la, seguir a sua evolução*”<sup>59</sup> – Esta arquitectura, que está ainda a dar os primeiros passos, tem erros e fragilidades que Lina Bo Bardi reconhece, embora recuse o tom fatalista das críticas estrangeiras. Para Lina Bo Bardi, a arquitectura brasileira, acabada de nascer, está ainda na fase da procura.

Em 1954, Bruno Zevi irá publicar o seu texto – *Moda lecorbusiana no Brasil*<sup>60</sup> – citando, elogiando e corroborando as críticas de Max Bill à arquitectura brasileira.

Ao ler com atenção este texto, ficamos com a ideia de que existem aqui algumas incongruências, afirmações contraditórias, e até, algumas inverdades.

Sem querer aqui argumentar se por desonestidade intelectual ou por falta de rigor, o que constatamos é que Bruno Zevi reconta factos e verga-os consoante aquilo que quer afirmar. Chegando por vezes, a utilizar o mesmo objecto para afirmar numa e noutra situação, ideias totalmente opostas.

Antes de abordarmos pormenorizadamente cada uma destas questões, convém chamar a atenção para um equívoco geral patente na posição de Bruno Zevi. Repetindo os argumentos de Max Bill, toda a sua argumentação é baseada na crítica da arquitectura de Oscar Niemeyer à qual, sem referir outro arquitecto (para além do paisagista Burle Marx, que elogia), chama de arquitectura brasileira. É um facto que Oscar Niemeyer é uma figura incontornável da arquitectura moderna brasileira e é talvez, até hoje, a que tem maior projecção internacional. Ainda assim, reduzir a “arquitetura brasileira” a um único arquitecto que tem, ainda por cima, um gesto sempre tão singular, parece-nos no mínimo, uma generalização apressada.

As críticas levantadas por Bruno Zevi podem ser sumarizadas pela abordagem de duas questões:

a) O descomprometimento social da arquitectura brasileira, visível na sua ineficácia ou na incapacidade de resolver o problema da habitação.

b) A ideia de que a arquitectura brasileira já está a enveredar por um academicismo, por uma corrente plástica e formalista estagnada na sua evolução.

Bruno Zevi, condensa estes dois aspectos numa só crítica “*uma análise psicológica não seria difícil: a arquitectura brasileira é a arquitectura da evasão*”<sup>61</sup> O comentário é

---

59 *Ibid.*

60 Bruno Zevi, “Moda lecorbusiana no Brasil”, [1954], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, op. cit., pp 163–166.

61 *Ibid.*, p 165.

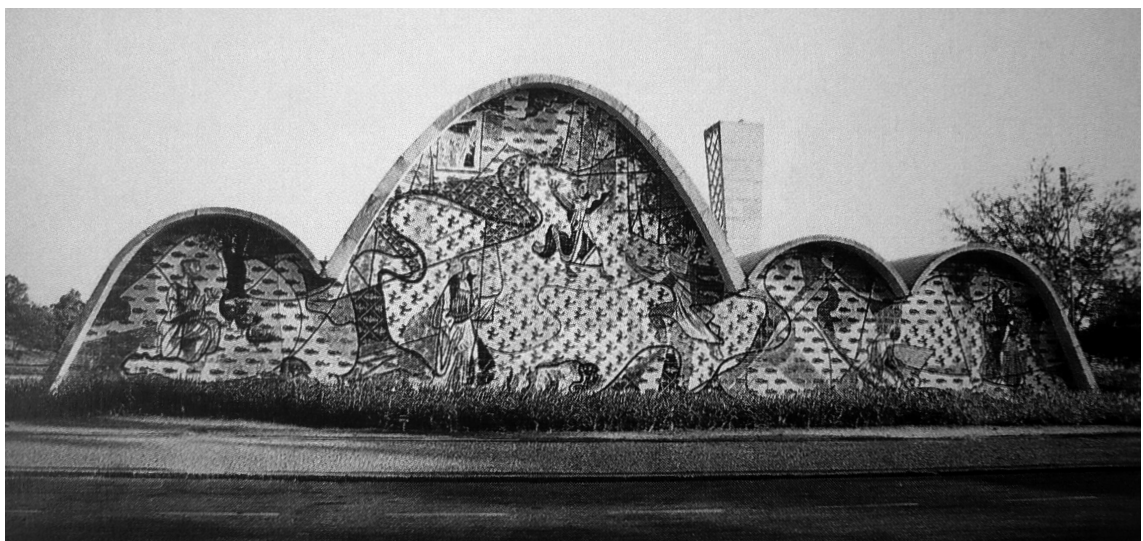


Fig. 54 Igreja São Francisco de Assis, Pampulha, Minas Gerais, de Oscar Niemeyer em 1943

pronunciado depreciativamente, acusando a produção brasileira de se manter submergida na plasticidade.

Bruno Zevi, não só defende que a arquitectura de Niemeyer é “rica demais”, contrastando com a realidade social do Brasil, como afirma que o academismo atingido pela arquitectura moderna brasileira, que toma como cânone os gestos de Niemeyer, nada mais é que a perpetuação dessa referida “evasão”.

### Evasão

Sobre a questão da evasão e da irresponsabilidade de determinadas arquitecturas, fica claro que Bruno Zevi parece querer culpar o arquitecto pelos problemas sociais do Brasil.

Acreditamos que esta análise de Bruno Zevi é uma análise precipitada e até injusta. É um facto que os problemas sociais, bem expressos na dimensão das favelas brasileiras está, ainda nos dias de hoje, por resolver. Mas afirmar que a plasticidade e formalismo de Niemeyer contribui para o agravamento das condições sociais e da pobreza brasileira, parece-nos uma afirmação infundada.

Como contraponto ao texto de Bruno Zevi podemos citar o texto De Siegfried Gideon – *O Brasil e a arquitectura contemporânea*<sup>62</sup>. Neste texto, o autor saúda a originalidade e qualidade da arquitectura de um país tão tardiamente industrializado e revela preocupações sobre o futuro das suas cidades. Mas estas são preocupações originadas, não pela criatividade dos seus arquitectos, mas por uma gestão política e económica nociva para o país.

*Há outro problema, que aos olhos do estrangeiro pode parecer uma grave ameaça à paz interna e ao futuro do país. É a vergonhosa especulação da terra; é o câncer do desenvolvimento brasileiro. Se ela não for drasticamente coibida, o país poderá por certo ser capaz de produzir excelente arquitetura, mas estará sob a permanente ameaça dos tremores da sublevação política.*

*O Brasil é um país de contrastes, resultado de um período febril de especulação. Barracos toscos brotam como cogumelos nos terrenos baldios das grandes cidades e nos lotes absurdamente caros da sua periferia. Nenhum equilíbrio da estrutura social e nenhum*

---

62 Siegfried Giedion, “O Brasil e a arquitectura contemporânea”, [1956], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, op. cit., pp 155–158.

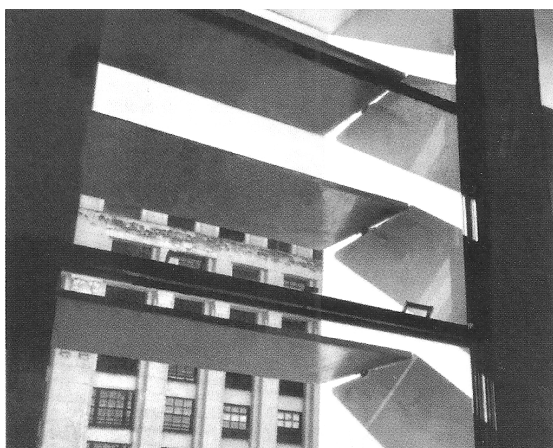


Fig. 55 Fachada Norte do MESP

Fig. 56 Sistema de sombreamento da fachada Norte do MESP



*planejamento urbano em grande escala serão possíveis sem que esse quadro financeiro caótico seja superado.”*<sup>63</sup>

Assim, não concordamos que a arquitectura seja culpada pela desigualdade e catástrofes sociais. Pelo contrário a leitura que fazemos da arquitectura brasileira é a de uma atitude de não resignação. Não é por ser ainda um país pobre, atrasado e desigual que só se adequa ao Brasil uma arquitectura sem imaginação e sem cor. Pelo contrário, as formas de Niemeyer apelam à esperança, à certeza de um futuro promissor que começa hoje.

## Academia

Sobre a questão do academicismo no Brasil, não nos interessa tomar partido. Bruno Zevi, tal como Max Bill, afirmava que a arquitectura brasileira havia bebido cegamente a arquitectura “lecorbusiana”. De tal forma, que mesmo quando noutros pontos do mundo, estes princípios já tinham sido dados como falhos, os arquitectos brasileiros insistiam em utilizá-los. Bruno Zevi irá exemplificar falando do tema dos arranha-céus; a utilização do vidro; os *pilotis*; e os *brise-soleils*.

*Tentativa extrema de legitimar uma poética de arranha-céus de vidro que há tempos perdeu a batalha europeia e norte-americana.*<sup>64</sup>

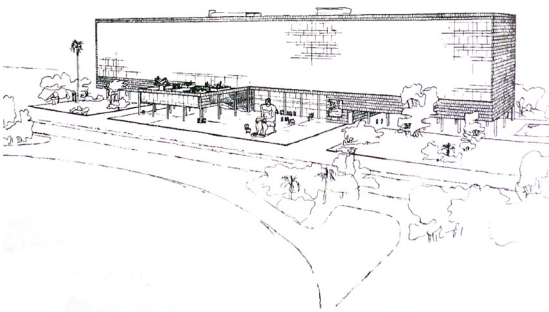
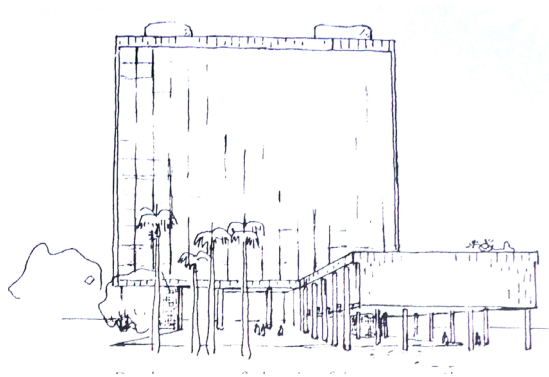
Sobre a crítica à utilização perpétua dos arranha céus, modelo que, segundo Bruno Zevi, já não está nas boas graças da Europa e da América do Norte, Lina Bo Bardi responde – “ao observar com maior atenção esta costa, se evidência a razão do desenvolvimento vertical tão rápido, a parte plana é exígua, e, logo depois do oceano, elevam-se colinas de pedra [...]”.<sup>65</sup>

Ainda que esta defesa seja válida apenas para o Rio de Janeiro, é sobre esta cidade, mais concretamente sobre a envolvente do MESP, que Bruno Zevi faz a sua crítica. Não queremos com isto tomar uma posição, ou afirmar que Lina Bo Bardi era a favor ou contra os arranha-céus. O nosso propósito é tão só dar a ver, que a análise de uma arquitectura ou política urbana, não pode ser feita ignorando ou menosprezando as características locais.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p 155.

<sup>64</sup> Bruno Zevi, [1954], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, op. cit., p 163.

<sup>65</sup> Lina bo Bardi, “Lettere dal Brasile”, [1956], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi*, op. cit., p 95.



- Fig. 57 *Pilotis do MESP, “colunas espaçadas ritmicamente”*
- Fig. 58 Desenho de Lucio Costa, MESP
- Fig. 59 Desenho de Le corbusier, proposta não construída para o MESP
- Fig. 60 Edifício construído da FAU-UFRJ de Jorge Moreira Machado

Bruno Zevi volta a cometer o mesmo erro quando critica a importação da temática dos panos de vidro para o Brasil. Para exemplificar, torna a dar como exemplo o MESP, que tem uma das suas fachadas totalmente revestida a vidro, e sem qualquer tipo de sombreamento. O que Bruno Zevi não sabe ou, convenientemente, se esquece de referir é que essa fachada é voltada a Sul.

Se continuarmos, agora com o exemplo dos *pilotis*, podemos mostrar as incongruências que referimos, no início da análise do texto de Bruno Zevi. Inicialmente o arquitecto argumenta: “*Enfim, os pilotis. É notório para todos que Le Corbusier ama suspender seus prismas construtivos sobre pilastras que permitem, no térreo, uma livre circulação; no Ministério da Educação os pilotis são colunas de concreto armado espaçadas ritmicamente.*”<sup>66</sup>

No mesmo parágrafo, umas linhas à frente, critica os arquitectos brasileiros por terem extrapolado o desenho desse sistema de suporte – “*Os brasileiros, porém, são exuberantes, apropriam-se do motivo dos pilotis e neles dissiparam sua fantasia: pilotis grossos e finos, retos e tortos, altos e baixos, circulares, quadrados, frequentemente de moldes estranhos e fantasiosos, barbaramente desordenados.*”<sup>67</sup>

Em que ficamos? Os arquitectos brasileiros, copiam e repetem cegamente elementos de um mestre? Ou, sem método, extrapolam e adulteram, de forma indisciplinada o “tratado” de Le Corbusier.

Podíamos ainda questionar o facto de o discurso de Bruno Zevi tomar Le Corbusier como autor do projecto do MESP, o que com alguma investigação, teria descoberto não ser verdade.

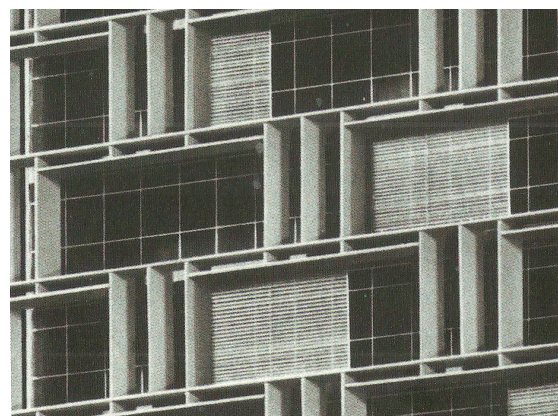
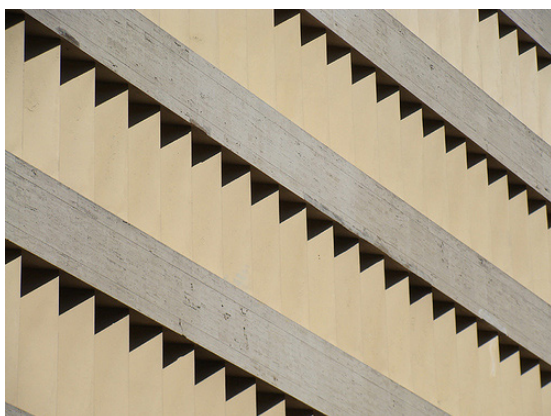
Le Corbusier chega de facto a fazer um esquisso para o Ministério, mas para um terreno, idealizado por ele, na praia de Botafogo. Terreno que nunca esteve à disposição para o Ministério da Educação e que, como tal, não foi cedido. Uma vez que o projecto de Le Corbusier tinha dimensões maiores que o terreno realmente disponível, a sua proposta não foi desenvolvida. Em 1957, o arquitecto Jorge Machado Moreira vence a IV Bienal de São Paulo com o edifício da FAU-UFRJ<sup>68</sup>. Este projecto é idêntico ao esquisso de Le Corbusier.

---

66 Bruno Zevi, [1954], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, op. cit., p 165.

67 *Ibid.*

68 Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no polo universitário da Ilha do Fundão, Rio de Janeiro.



- 
- Fig. 61 ABI – Associação Brasileira de Imprensa  
 Fig. 62 Corredor de distribuição do edifício – vista interior dos *brise-soleil*  
 Fig. 63 Pormenor da vista exterior dos *brise-soleil*, ABI  
 Fig. 64 *Brise-soleil* da Sede do Instituto da Previdência de Affonso Eduardo Reidy, Rio de Janeiro, 1957



O Projecto do Ministério foi executado por uma vasta equipa de arquitectos brasileiros – Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcelos e Jorge Machado Moreira – liderados por Lucio Costa.

Para este equívoco de Bruno Zevi, pode ter contribuído o facto de Le Corbusier ter reclamado para si a autoria do projecto do Ministério, motivo pelo qual em 1949 Lucio Costa lhe escreve uma carta<sup>69</sup> pedindo que a verdade seja reposta.

Nesta carta, Lucio Costa interroga Le Corbusier sobre a sua mudança de interpretação dos factos de 1937, para 1949. Salienta que ele e os restantes autores do MESP sempre fizeram questão de associar o nome de Le corbusier como fonte de inspiração do projecto, visto que ainda que o projecto não seja de sua autoria, foi inspirado na sua teoria arquitectónica. A carta termina com um post scriptum:

*PS – O esboço feito a posteriori, baseado em fotos do edifício construído, e que você publicou como se se tratasse de proposição original, nos causou a todos uma penosa impressão.*<sup>70</sup>

Por último, sobre a questão dos *brise-soleils*, Bruno Zevi afirma, para evidenciar a influência de Le corbusier, que desde a sua visita ao Brasil estes dispositivos passaram a ser uma constante – “No entanto, havia o problema do clima, a necessidade de defender-se do calor e dos reflexos da luz; o mestre franco-suíço tinha sugerido os *brise-soleils*. Desde então, estas lâminas contra o sol se repetiram à exaustão, horizontais, verticais, em duas ou quatro fachadas do edifício”<sup>71</sup>.

Os factos não são exactos, o primeiro projecto com *brise-soleils* projectado no Brasil, data de 1935, um ano antes da visita de Le corbusier. O projecto, é da autoria dos Irmãos Roberto<sup>72</sup>, que vencem o concurso para o edifício do ABI – Associação Brasileira de Imprensa – com um projecto que tem uma segunda fachada recuada, e que é todo coberto por lâminas verticais de betão.

Esta crítica não nos parece sensata por diversas razões. Num país com um clima tropical um sistema de sombreamento, ainda que muito marcado, é uma solução eficaz e com possibilidades estéticas interessantes. A arquitectura dos Irmãos Roberto é exemplo disso. São inúmeras as possibilidades que estes arquitectos inventaram, exploraram e

69 Lucio Costa, “Acerto”, [1949], in Lucio COSTA, *Registro de uma vivência*, op. cit., pp 139–140.

70 *Ibid.*, p 140.

71 Bruno Zevi, [1954], in Alberto XAVIER, *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, op. cit., p 165.

72 Um escritório de arquitectura gerido pelos três irmãos Marcelo (1908–1964), Milton (1914–1953) e Maurício Roberto (1921–1996).

testaram. Não numa postura de “academia” de repetição e colagem, mas de procura, pesquisa e progresso.

Cinco anos depois de *Bela criança*, Lina Bo Bardi irá escrever *Lettere dal Brasile*<sup>73</sup>, onde, num tom mais áspero, critica um jornalista do “*Il Borghese*” que, como lhe escrevem os seus amigos italianos, “destrói a arquitectura brasileira”. Para Lina Bo Bardi este e outros jornalistas e críticos de arquitectura são prematuros e inconsequentes na sua análise, visto que olham para arquitectura brasileira fora de contexto, sem avaliar a realidade do Brasil. Não podendo, portanto, tecer críticas construtivas ou entendidas como sérias.

Uma arquitectura não pode ser analisada, estudada ou criticada sem o profundo conhecimento do meio em que se insere e do povo ao qual se destina. Ao olhar para as cidades brasileiras mergulhadas no caos, dominadas pela especulação imobiliária e pela pobreza extrema das favelas deve entender-se que este era um país que não estava preparado para acompanhar a industrialização. Mas deve ler-se também a vontade de mudar esta realidade.

*As cidades brasileiras se ressentem dessa improvisação, revelam uma humanidade que quer ganhar, organizar-se rapidamente, ganhar tempo: uma humanidade que trabalha e que merece um momento de meditação e não a anulação esnobe de uma pseudo-cultura.*<sup>74</sup>

Para Lina Bo Bardi, a arquitectura brasileira não tem a herança de milénios, não tem um passado “erudito” mas antes raízes desconhecidas, ainda por ser descobertas e estudadas.

*Esta falta de polidez, esta rudeza, êste tomar e transformar sem preocupações, é a força da arquitetura contemporânea brasileira, é um contínuo possuir em si, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva; por isso não concordamos com nossos amigos da Europa sobre o fato de a arquitetura brasileira estar no caminho da academia.*<sup>75</sup>

É então, perante as duras críticas internacionais, que Lina Bo Bardi revela um grande optimismo quanto ao futuro da arquitectura brasileira. É uma arquitectura do improvisado, nova, infantil e *naïf*, na medida que ainda acredita que tudo é possível. É uma arquitectura ainda não condicionada pelo medo de errar e, por isso, longe do

---

73 Lina Bo Bardi, “Lettere dal Brasile”, [1956], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 95.

74 Lina Bo Bardi, “Bela criança”, [1951], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 66.

75 *Ibid.*

academicismo e do preconceito. Uma arquitetura que revela uma vontade de progresso, de procura incessante de uma identidade. Para Lina Bo Bardi, enquanto existir essa pesquisa, essa procura, a validade da arquitetura brasileira está salvaguardada.

*Até quando o seu espírito será o espírito do homem, sua pesquisa, a busca dos valores de sua vida em evolução, até quando colherá sua inspiração da poesia íntima da terra brasileira; estes valores na arquitetura contemporânea brasileira existem.<sup>76</sup>*

---

76      *Ibid.*



Fig. 65 Em 1957 Lina Bo Bardi escreve “Contribuição Propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura”. Este documento, mais tarde editado em livro, consiste na edição da tese apresentada por Lina Bo Bardi para o concurso da disciplina de Teoria de Arquitetura, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP).



### III *arquitetura ou Arquitetura?*

#### As responsabilidades sociais do arquitecto

Ainda em Itália, em 1943, Lina Bo Bardi junta-se à resistência antifascista e inscreve-se no, então clandestino, Partido Comunista Italiano.

Em 1947, já decidida a viver no Brasil com o seu marido Pietro Maria Bardi, instalam-se em São Paulo com o objectivo de implantar nessa cidade um Museu de Arte, a convite de Assis Chateaubriand.

Lina Bo bardi escreveu: *“Sei perfeitamente que escrevo bem. Meus professores são Stendhal e Maiakovski. O primeiro me ensinou a concisão [...] o segundo, ao contrário, me ensinou o ritmo, a fantasia do real”*<sup>77</sup>. A sua associação a homens de esquerda continuou no Brasil. Em 1991, em entrevista a Olivia Oliveira, Lina Bo Bardi afirma que foram as suas opções políticas que a impediram de dar aulas na Universidade de São Paulo.

*Yo quería presentarme al concurso a la cátedra de Teoría de la Arquitectura en la FAU, pero allí no me querían porque era de izquierdas, muy peleona.*<sup>78</sup>

Este capítulo, sobre a relação da arquitectura com a sociedade, é um capítulo político. Acreditamos que este motivo torna pertinente a escolha de Vilanova Artigas para complemento de análise dos textos que Lina Bo Bardi escreve sobre este tema.

Estamos em crer, que o facto de Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas partilharem a mesma ideologia e frequentarem os mesmos círculos, faz com que seja possível estabelecer um paralelo entre os temas tratados nos seus textos e as tomadas de posição dos dois arquitectos, embora não façam, com frequência, referência um ao outro.

Estes dois arquitectos caminham lado a lado na defesa e afirmação de uma arquitectura brasileira livre das pressões e interferências internacionais, como vimos no

---

77 Zeuler de Almeida LIMA, *Lina Bo Bardi, entre margens e centros*, arqtexto 14, p 140.

78 Lina Bo Bardi, in Olivia OLIVEIRA, «Entrevista com Lina Bo Bardi», *op. cit.*, p 250.

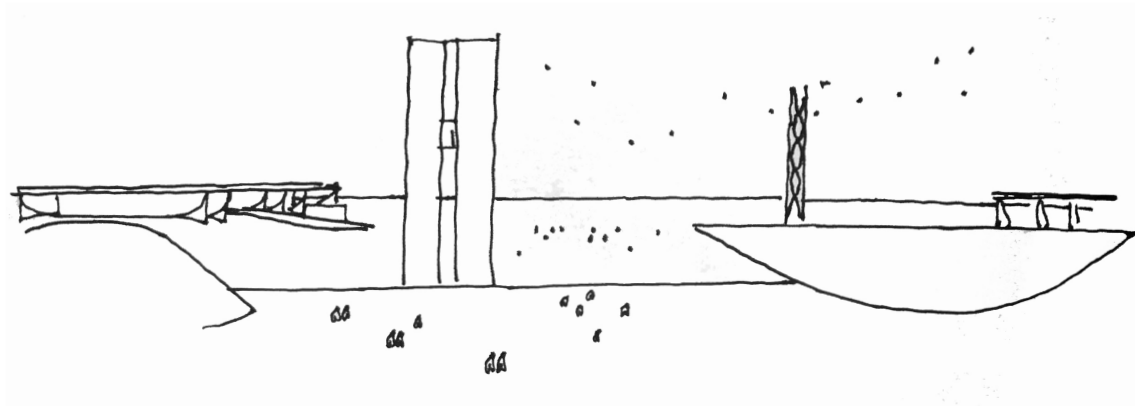


Fig. 66 Esquisso de Oscar Niemeyer, Praça dos Três Poderes, Brasília

Fig. 67 A "ocas" de Niemeyer, Praça dos Três Poderes

capítulo anterior com os textos *Lettere dal Brasile* e *Bela Criança*. Este último, escrito no mesmo ano – 1951 – que o texto de Artigas, *A Bienal é contra os brasileiros*<sup>79</sup>.

Têm também uma visão semelhante de como deve ser o ensino da arquitectura, sobre quais os prós e os contras da arquitectura moderna brasileira, etc.. Mas se existe um tema que está presente em todos estes pontos de contacto entre os dois arquitectos, é a ideia de responsabilidade social do arquitecto.

Em *arquitetura ou Arquitetura?*<sup>80</sup> Lina Bo Bardi critica o arquitecto Oscar Niemeyer, acusando-o de se estar a tornar um artista desligado dos problemas sociais. Segundo a arquitecta, o homem não tem lugar no formalismo de Niemeyer e é esmagado pela escala monumental das suas praças.

*Onde está o humano no depoimento de Oscar Niemeyer? Sufocado pelas formas, pelas composições, pela evocação de praças monumentais europeias, obras de gênios a serviço dos Papas e dos Grandes da humanidade, testemunhas de um tempo desaparecido para sempre.*<sup>81</sup>

Esta acusação pode parecer de alguma forma contraditória se comparada com os textos que analisámos no capítulo anterior, em que Lina Bo Bardi defende a plasticidade e alegria da arquitectura moderna brasileira. No entanto, esta sua flexibilidade crítica é frequente. Podemos constatar que Lina Bo Bardi assume o papel de “advogada do diabo” nos textos que são dedicados à crítica internacional e nos textos dedicados aos arquitectos brasileiros.

*Não é o arquiteto moderno construtor de cidades, bairros e casas populares, um combatente ativo, no campo da justiça social? O que cria no espírito firme e convencido a dúvida moral, a consciência da injustiça humana, senão o sentimento agudo da responsabilidade coletiva e, em consequência, uma posição de luta para a consecução de um fim positivo, moralmente positivo?*<sup>82</sup>

---

79 Vilanova Artigas, “A Bienal é contra os brasileiros”, [1951], in Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura*, op. cit., p 32.

80 Lina Bo Bardi, “arquitetura ou Arquitetura?”, [1958], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito*, op. cit., pp 90–93.

81 *Ibid.*, p 92.

82 *Ibid.*



Fig. 68 Sobre a Capela Norte-Dame du Haut, em Ronchamp, de Le corbusier projectada em 1950, Vilanova Artigas escreve: *“A famosa «Autocrítica» de Oscar Niemeyer segue a linha de Ronchamps sem imitá-la simplesmente, ao contrário, enriquecedo-a com a contribuição de uma experiência pessoal diferente”*. Vilanova ARTIGAS, *Uma falsa crise*, [1965], in Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura*, op. cit., p 61.

Ainda sobre o arquitecto Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas escreve *Uma falsa crise*<sup>83</sup>, em 1965, sobre a transformação da sua arquitectura após a autocrítica em 1958. Aqui afirma que Niemeyer segue e leva mais além a Ronchamp de Le Corbusier.

Vilanova Artigas questiona se esta transformação da arquitectura representa, de facto, uma falência total do Funcionalismo, como alguns autores tentaram afirmar.

Para Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas esta ideia geral de falência é falsa.

*E isso de dizer que o Movimento Moderno falhou em sua missão não é pura verdade, há outras «histórias» no meio de grandes histórias – o futuro falará.*<sup>84</sup>

Para Vilanova Artigas, trata-se antes de uma superação de uma fase, que deu os seus frutos, e que deve ser ultrapassada e não renegada.

Entre esses benefícios Vilanova Artigas cita a superação das “tradições aristocráticas”. Uma arquitectura que caminhava para uma “desalienação” da própria arquitectura. É esta ideia de “abertura” da arquitectura a uma maior humanidade que é importante reter, ainda que o processo tenha sido interrompido e os objectivos principais tenham ficado por cumprir.

*O funcionalismo tinha um programa, um «projecto» para colocar a arquitetura a serviço da sua própria «desalienação» como também a serviço do esforço geral da cultura, na transformação do mundo em proveito do homem. Não pôde e não poderia cumpri-lo até ao fim, mas, ao levá-lo à prática, concorreu para o melhor conhecimento, por parte dos arquitetos, da natureza dos obstáculos a vencer.*<sup>85</sup>

Ainda assim, embora o valor da experiência não possa ser recusado, é um facto que as cidades continuavam mergulhadas no caos e o Movimento Moderno quase nada contribuiu para torná-las mais humanas.

Apesar das pequenas vitórias, Vilanova Artigas assume que o Movimento Moderno falhou no ponto principal do seu programa. Falhou no seu princípio fundador que era voltar a conciliar a arte e a técnica.

*Como arma de transformação do mundo, a arquitetura tem os seus métodos próprios, que não se confundem com os da ciência ou os da própria tecnologia. Restaurá-los é a proposta contida nas atitudes de Le Corbusier e Niemeyer.*<sup>86</sup>

---

83 Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas*, 4ª ed., São Paulo, Cosac & Naify, col. «História e teoria da arte», 2004 [1981], pp 61–67.

84 Lina Bo Bardi, “Cadeira de beira de estrada”, [1991]. in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 186.

85 Vilanova Artigas, “Uma falsa crise”, [1965], in Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura, op. cit.*, p 64.

86 *Ibid.*, p 66.

Para Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, o conciliar da arte e da tecnologia, da máquina e da poesia, do racional e do empírico é indispensável para alcançar o objectivo de qualquer arquitecto – a felicidade humana.

*A regeneração através da arte, credo da Bahaus, revelou-se mera utopia, equívoco cultural ou tranquilizante das consciências dos que não precisam e as metástasis da incontrolável proliferação em massa arrastam junto as conquistas básicas do Movimento Moderno, transformando a sua idéia fundamental – a Planificação – no equívoco utópico da inteligência tecnocrática, que esvaziou com sua falência a «racionalidade», postas contra «emocionalidade», num fetichismo de modelos abstratos que encarava como iguais o mundo das cifras e o mundo dos homens.<sup>87</sup>*

### Arte e técnica

Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas pensam de forma semelhante sobre a questão da relação da arte e tecnologia e, conseqüentemente, sobre o papel de Ruskin e Morris na exaltação do artesanato e da tradição. Para esta afirmação, baseamo-nos no texto *Os Caminhos da arquitectura moderna*<sup>88</sup>, subcapítulo *Alguns heróis*, de Vilanova Artigas e no texto *Arquitetura e tecnologia*<sup>89</sup> e *A capacidade de dizer não*<sup>90</sup>, de Lina Bo Bardi.

Ambos reconhecem o mérito de Ruskin ao identificar o aspecto negativo da industrialização – a desumanização da arte e da arquitectura – e ambos concordam que onde este errou foi na identificação do culpado e, como tal, na solução que propunha.

Assim, são ambos da opinião que não é no retorno ao artesanato que está a solução. O vilão do degenerar da arte não é a máquina. Pelo contrário, esta é um instrumento poderoso para tornar a arte e a cultura um direito e uma realidade universal.

Segundo Artigas, o que Ruskin não entende – e o que Morris apenas compreenderá no fim da sua vida – é que o problema da arte é um problema político e, como tal, só poderá ser solucionado com a renovação política e a criação de uma nova sociedade.

*Já era velho quando percebeu que quem abandonava as posições de progresso era a burguesia assustada ante a enexorabilidade da revolução proletária que já previa. Uma arte nova, progressista, só poderia nascer como expressão de uma sociedade nova que*

87 Lina Bo Bardi, “A capacidade de dizer não”, [1976], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 216.

88 Vilanova Artigas, “Os caminhos da arquitetura moderna”, [1952], in Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura, op. cit.*, pp 35–50.

89 Lina Bo Bardi, “Arquitetura e tecnologia”, [1979], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito, op. cit.*, pp 142–147.

90 Lina Bo Bardi, [1976], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 216.



*Morris pressentiu, pois terminou seus dias ligado aos comunistas da época, em comícios de propaganda nos parques de Londres, cujas prisões frequentava com regularidade.<sup>91</sup>*

Se para os arquitectos de *Arts and Crafts* não o era, para Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas é claro que a arquitectura é sempre uma questão política. É necessário que o arquitecto tome uma posição, e para tal, tem que ter opinião.

### Uma questão política – A casa popular

Confrontados com as pestes e os problemas de salubridade em Inglaterra, inicia-se no século XIX um processo de construção em massa de habitações para os operários. Segundo Engels, motivado mais pelo medo que as doenças comesçassem a ameaçar a classe burguesa do que por uma noção de justiça social.

*Quando a peste se aproximava, um terror generalizado apoderou-se da burguesia da cidade. As pessoas lembraram-se das habitações insalubres dos pobres, e tremeram perante a certeza de que cada um destes se tornaria um centro de propagação da peste, e que assim esta expalharia desolação em todas as direcções, incluindo as casas da classe proprietária.<sup>92</sup>*

Vilanova Artigas apresenta a euforia com a casa popular, como uma estratégia demagógica por parte da burguesia na tentativa de aplacar as críticas à desigualdade social, que acredita, resultante inevitável do capitalismo.

*Que são os movimentos artísticos do primeiro pós-guerra, com o seu barulho escandaloso, se não um índice do afã com que a burguesia lançava na luta suas últimas reservas a fim de sobreviver mais alguns anos? Nesse coro barulhento, os arquitetos também entraram arrastando a casa popular, que proclamaram «verdadeiro monumento do século XX» [...]. Se era rara, faltava a muitos, a causa, os arquitetos se incubiram de procurar em outros lugares, não na natureza do regime capitalista.<sup>93</sup>*

---

91 Vilanova Artigas, “A Bienal é contra os brasileiros”, [1951], in Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura*, op. cit., p 34.

92 Tradução do autor, no original: “When the epidemic was approaching, a universal terror seized the bourgeoisie of the city. People remembered the unwholesome dwellings of the poor, and trembled before the certainty that each of these slums would become a centre for the plague, whence it would spread desolation in all directions through the houses of the propertied class.” in Friedrich ENGELS, *The condition of the working-class in England in 1844*, The Project Gutenberg ebook, 2005 [1844], loc.

93 Vilanova Artigas, [1952], in Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura*, op. cit., p 36.

Tanto para Lina Bo Bardi como para Artigas, a propaganda da casa popular não tinha como objectivo a extinção das favelas ou dos bairros de lata. Pretendia antes, aplacar os remorsos e deixar a burguesia de consciência tranquila. Como num acto de caridade.

*Chega com as improvisações filantrópicas, que ignoram os dados reais do problema. Chega de mentiras autoconsoladoras e preconceitos criados unicamente para desencargo de consciência.*<sup>94</sup>

Ambos defendiam a criação de um plano nacional de habitação, cujo objectivo fosse o de acabar definitivamente com as favelas no Brasil e não apenas iniciativas esporádicas cujo principal papel era o de pretender que “ao menos tentámos”.

É a sociedade que tem que exigir a resolução deste problema e é o arquitecto que tem que ser o seu motor de desenvolvimento.

*Que não seja nenhuma Festa de Beneficência do Exercito de Salvação. A casa popular é um direito e não um presente.*<sup>95</sup>

## Mestre de vida

Segundo Vilanova Artigas, o processo de “desalienação” que o funcionalismo teria iniciado é revertido e preterido pela arte abstracta, que se reflecte numa arte e numa arquitectura desligadas da realidade.

*O Niemeyer também entra nessa coisa da história, a inspiração, «a curva doce da mulher amada», do colonial brasileiro. Olha que coisa engraçada! Fala sem saber do que está falando: «sou contra o funcionalismo», acho que os arquitetos devem ser favoráveis à linha curva». Ele não gosta das formas muito estabelecidas porque vacila entre o abstrato, o a-histórico e o histórico simbolizado.*<sup>96</sup>

Também Lina Bo Bardi em *Arquitectura e tecnologia*, alerta para a ideia de que os arquitectos de então estavam a ser conduzidos para uma filosofia, uma forma de encarar a sua profissão, desligada da realidade e da noção de responsabilidade social.

*O idealismo de que estava falando é o idealismo tecnocrático. «Idealismo» porque é uma filosofia nova, perigosíssima, que permite ao arquiteto ficar feliz dentro de*

---

94 Lina Bo Bardi, “A invasão”, [1958], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito*, op. cit., p 102.

95 *Ibid.*

96 Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura*, op. cit., p 155.

*certos limites, se desligando completamente da semiótica da realidade. A recuperação do sentido verdadeiro, não da projeção, mas do planejamento ligado às condições socioeconômicas, é uma POLÍTICA.*<sup>97</sup>

A História dá razão aos temores da architecta. Hoje podemos ler, mais do que a ideia de um architecto que fica “*feliz dentro de certos limites*”, uma certa repulsa e desconfiança pelo architecto que tenta ser mais do que um bom desenhador.

Um architecto que quer que o seu desenho seja mais consequente é visto como um profissional que está a exceder as competências da sua profissão.

A um processo de desenho que tem em conta a opinião da população e que é desenhado atendendo a aspirações de futuros moradores, chamamos hoje de “arquitectura participativa”. Mas não devia toda a architectura ser participativa?

Esta ideia de especificidade é, de certa forma, o “fordismo” aplicado à architectura, em que cada profissional apenas pode desempenhar um papel muito particular mas que nunca chega a ter uma leitura do todo.

Eduardo Souto Moura quando questionado sobre a pertinência da “arquitectura sustentável” respondeu que uma architectura que não é sustentável não é architectura – “*A Architectura não tem de ser «sustentável». A Architectura, para ser boa, já é, implicitamente, sustentável. [...] Não se pode elogiar um edifício por ser «sustentável». Seria como elogiá-lo por ficar de pé*”.<sup>98</sup>

Também Álvaro Siza, quando questionado sobre a necessidade de mais “habitação social” em Portugal, respondeu que toda a habitação é social. – “*A primeira dificuldade substancial do problema estava já no próprio nome: «habitação social», como se se tratasse de uma especialidade autónoma. A habitação é uma presença constante na cidade e é sempre social.*”<sup>99</sup>

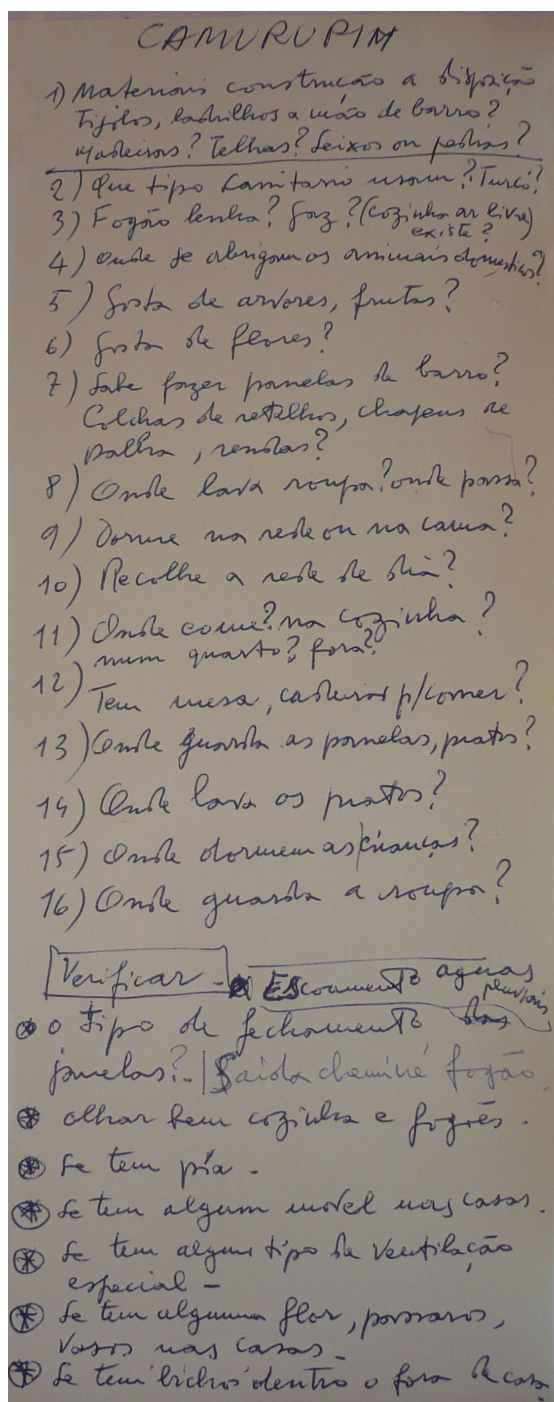
Não será talvez errado afirmar que a “fasquia” do que deixava o architecto “*feliz dentro de certos limites*” tem vindo a baixar ao longo dos tempos. O progresso e as possibilidades tecnológicas de hoje em dia não são proporcionais a uma evolução da qualidade de vida dos povos. Pelo contrário. E não devem existir dúvidas, a causa é o descomprometimento dos homens enquanto participantes na vida política e na sociedade, entre eles, o architecto.

---

97 Lina Bo Bardi, [1979], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito, op. cit.*, p 143.

98 Eduardo Souto de MOURA, em entrevista ao *El País* em 2004

99 Álvaro Siza VIEIRA, *Imaginar a evidência*, Lisboa, Edições 70, 1998, p 107.



## CAMURUPIM

- 1) Materiais à disposição  
Tijolos, ladrilhos à mão de barro?  
Madeiras? Telhas? Seixos ou pedras?
  - 2) Que tipo de sanitário usam? Turco?
  - 3) Fogão a lenha? gaz [sic.]? (Cozinha ao ar livre existe?)
  - 4) Onde se abrigam os animais domésticos?
  - 5) Gosta de árvores, frutas?
  - 6) Gosta de flores?
  - 7) Sabe fazer panelas de barro?  
Colchas de retalhos, chapéus de palha, rendas?
  - 8) Onde lava a roupa? Onde possa?
  - 9) Dorme na rede ou na cama?
  - 10) Recolhe a rede de dia?
  - 11) Onde come? Na cozinha?  
Num quarto? Fora?
  - 12) Tem mesa, cadeiras para comer?
  - 13) Onde guarda as panelas? Pratos?
  - 14) Onde lava os pratos?
  - 15) Onde dormem as crianças?
  - 16) Onde guarda a roupa?
- Verificar – Escoamento das águas pluviais
- \* O tipo de fechamento.  
Janelas? /saída chaminé fogão.
  - \* Olhar bem cozinha e fogões.
  - \* Se tem pia.
  - \* Se tem algum móvel nas casas.
  - \* Se tem algum tipo de ventilação especial.
  - \* Se tem alguma flor, pássaros, vasos nas casas.
  - \* Se tem bichos dentro ou fora de casa.

Fig. 69 Em 1975, Lina Bo Bardi é convidada para projectar um conjunto de equipamentos e habitações para a Comunidade Cooperativa de Camurupim, em Propiá no Estado de Sergipe. Lina Bo Bardi desenvolve vários estudos para o centro comunitário e habitações adequadas à forma de vida específica desta comunidade. Para tal elabora um “roteiro” para a visita de campo a Camurupim, que consideramos exemplifica bem a sua convicção de que o arquitecto tem, a cima de tudo, de saber como vive o povo

*Se o problema é fundamentalmente político-econômico, a tarefa do «atuante» no campo do «desenho» é, apesar de tudo, fundamental. É aquilo que Brecht chamava – a capacidade de dizer «não». A liberdade do artista sempre foi «individual», mas a verdadeira liberdade só pode ser coletiva. Uma liberdade ciente da responsabilidade social, que derrube as fronteiras da estética, campo de concentração da civilização ocidental.<sup>100</sup>*

Chegados a este ponto podemos assumir como clara a convicção de Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, de que a responsabilidade social do arquitecto é um dever ético e moral. Mas os dois arquitectos também partilham a ideia de que só o contacto com a realidade pode satisfazer essa responsabilização.

Assim, a ligação à realidade e a necessidade de contacto com problemas concretos, será uma ideia transversal a todos os textos destes dois arquitectos.

Para solucionar, com arquitectura, os problemas da sociedade é preciso saber que problemas são esses. Assim, embora os livros possam contribuir de alguma forma para a formação de opinião e aquisição de conhecimentos, nada substitui a experiência, no sentido empírico do termo.

O arquitecto não pode colocar-se à margem e ser um espectador da vida, tem antes que ser um “*mestre de vida*”.

Em *Camurupim*<sup>101</sup>, Lina Bo Bardi lança essa ideia do arquitecto como mestre de vida. Um arquitecto para saber desenhar uma cozinha no Brasil, tem que saber como funciona um fogão, e tem que saber cozinhar feijão.

*A função do arquiteto é, antes de tudo, conhecer a maneira de viver do povo em suas casas e procurar estudar os meios técnicos de resolver as dificuldades que atrapalham a vida de milhares de pessoas. Para o arquiteto, o mais importante não é construir bem, mas saber como vive a maioria do povo.<sup>102</sup>*

## A função social do arquitecto

*Em primeiro lugar, eu queria chamar a atenção para o fato de a arquitetura como tal ser ela mesma uma arte com finalidade. É a própria idéia de especificidade da arquitetura, e essa finalidade é exactamente a necessidade social de a arquitetura representar alguma coisa no campo da sociedade.<sup>103</sup>*

---

100 Lina Bo Bardi, [1976], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 216.

101 Lina Bo Bardi, [1975], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 203.

102 *Ibid.*

103 Vilanova Artigas, “Prova didática”, [1984], in Vilanova ARTIGAS, *Caminhos da arquitetura, op. cit.*, p 187.



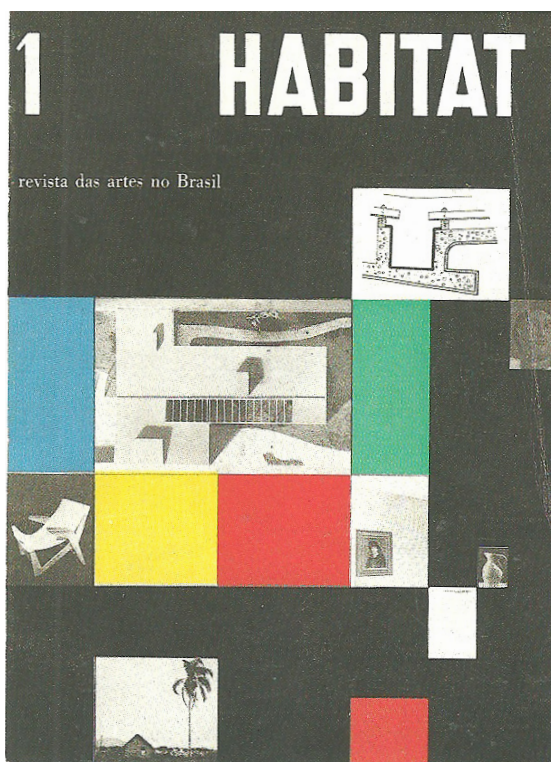


Fig. 70

Revista "Habitat" n° 1, na qual foi publicado o texto "*Casas de Vilanova Artigas*"

Fig. 71 – Fig. 72

Primeira casa desenhada por Vilanova Artigas

Lina Bo Bardi acredita não só que o arquitecto tem uma responsabilidade colectiva, como defende que um projecto deve ser sempre feito com o objectivo de transformação e progresso da sociedade.

O progresso de uma sociedade só pode ser real e solidamente garantido através da educação. E se a escola é insubstituível, também a arquitectura pode, e deve, ser um instrumento de educação.

Acreditamos que Lina Bo Bardi via em Vilanova Artigas um desses arquitectos com uma arquitectura consequente, que cada obra sua era uma tomada de posição, uma lição de vida.

Em *Casas de Vilanova Artigas*<sup>104</sup>, Lina Bo Bardi faz uma descrição tão humana das casas do arquitecto, que quase se pode ler em paralelo uma descrição da maneira de ser do próprio Vilanova Artigas. As casas de Artigas não são vistosas nem aparatosas, tal como o arquitecto que as desenhava.

Ao descrever o processo de aproximação de uma casa de Artigas e a respectiva entrada na casa, Lina Bo Bardi poderia estar a descrever o processo de conhecer mais profundamente um arquitecto fiel aos seus princípios.

*Depois da primeira volta em torno das paredes de fora, o observador não sofre uma brusca interrupção por ter entrado na casa, mas, aí, ele tem a percepção exata de que a continuidade de espaço se produz solidária com o rigor constante que as formas externas denunciavam.*<sup>105</sup>

Essa continuidade harmoniosa dos espaços, não é diferente da continuidade do princípio fundador, no projecto. O arquitecto deve ter uma opinião formada, uma vontade de transformação da sociedade que está patente na sua forma de projectar, na sua obra construída e que é passível de ser apreendida pelo homem que a visita.

*Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês. Nas casas de Artigas, que se veem por dentro, tudo é aberto, por toda a parte o vidro e os tetos baixos, muitas vezes a cozinha não é separada, e o burguês que se deixasse levar pela novidade e pedisse uma casa a Artigas, chocado com «tão pouca intimidade», cego por tanta claridade, se apressaria em fechar com pesadas cortinas as vidraças, a fazer crescer sebes, a reforçar as portas, para continuar, bem defendido, a sua vida despreocupada entre os móveis «chippendale» e os «abat-jours» pintados à mão... As casas de Artigas são espaços abrigados contra as intempéries, o vento e a chuva, mas não o são contra o*

---

104 Lina Bo Bardi, “Casas de Vilanova Artigas”, [1950], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito*, op. cit., pp 67–70.

105 *Ibid.*, p 68.



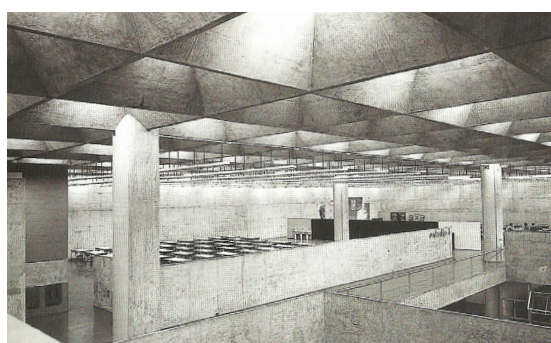
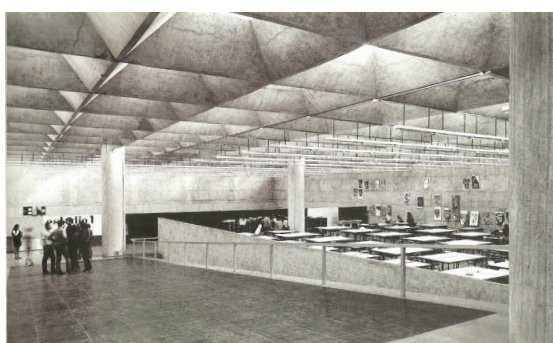


Fig. 73 - Fig. 74

FAU - USP, exterior

Fig. 75 - Fig. 76

FAU - USP, interior, rampas de distribuição e *hall* de entrada

Fig. 77 - Fig. 78

FAU - USP, salas de aula - caixas sem tecto

Fig. 79

FAU - USP, cobertura

*homem, tornando-se o mais distante possível da casa-fortaleza, a casa fechada, a casa com interior e exterior, denúncia de uma época de ódios mortais.*<sup>106</sup>

Este texto deixa-nos com a certeza de que Lina Bo Bardi acreditava no papel educativo que pode ter um edifício de arquitectura.

*A casa de Artigas, que um observador superficial pode defenir como absurda, é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana.*<sup>107</sup>

Assim, Lina Bo Bardi descreve as casas de Vilanova Artigas como lições, vislumbres da época da solidariedade humana, que ambos acreditavam ser a sociedade socialista.

Ainda à cerca do papel educativo da arquitectura, Vilanova Artigas escreve sobre a primeira casa que projectou, em 1942, para si mesmo, como se tratasse de uma espécie de manifesto. Uma tomada de posição sobre a organização interna da habitação, que julgava estar a afastar-se da tradição e forma de vida brasileiras.

*A convivência da família brasileira era na cozinha. Enquanto, na casa tradicional paulista, a sala de jantar se dirigiu na direcção do «living-room», pelo processo de transformar duas salas em uma, eu fui para a tradição brasileira de integrar a cozinha à sala. Segui caminho diverso. Sei que perdi a parada. Mas a minha casa está lá.*<sup>108</sup>

Para Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi parece-nos clara esta ideia de que a função da arquitectura se estendia muito para além do funcionalismo, de uma arquitectura que cumpre um determinado programa e que funciona.

Por exemplo, o desenho de um conjunto habitacional deve produzir casas “habitáveis”, que se pareçam com casas, mas deve também de alguma forma defender o direito à habitação. Deve, por exemplo, ser desenhado de forma a impedir que se transforme num condomínio privado, de forma a impedir que se encerrem áreas que são e que devem permanecer públicas. Não basta desenhar uma casa bonita.

O projecto de um estabelecimento de ensino deve reflectir a forma de ensinar.

O edifício da FAU-USP<sup>109</sup>, projectado por Vilanova Artigas, não é diferente da maioria das faculdades por um simples capricho criativo. É diferente, e propõe um

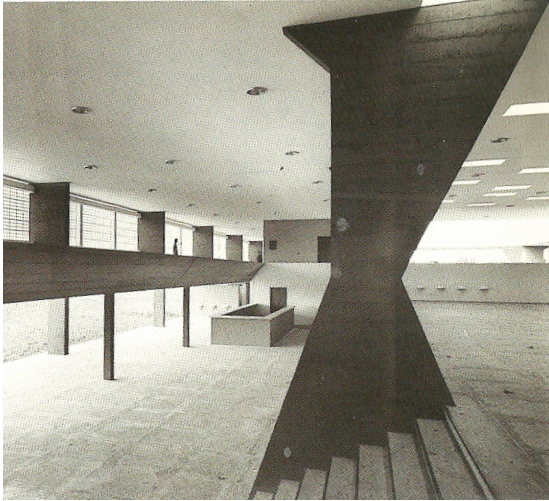
106 *Ibid.*, pp 69–70.

107 *Ibid.*, p 69.

108 Vilanova Artigas, “1ª casa do arquiteto («casinha»)”, in Marcelo FERRAZ (ed.), *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997, p 36.

109 Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.





- 
- Fig. 80      Pilar no Ginásio de Guarulhos, Vilanova Artigas, 1960  
 Fig. 81      Pilar da Estação Rodoviária de Jaú, Vilanova Artigas, 1973  
 Fig. 82      Estação Rodoviária de Jaú  
 Fig. 83      Pilar exterior da FAU – USP, Vilanova Artigas, 1961



tratamento espacial inovador, porque também é inovador o sistema de ensino que propõe e defende.

*A sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite, aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de haver interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe.<sup>110</sup>*

As rampas de acesso aos vários pisos do edifício são uma continuação da rua. Não existe um espaço de entrada marcado e delimitado, mas antes a permeabilidade do espaço público para dentro do edifício de ensino, uma vez que aquela é uma universidade, também ela pública.

O grande vazio no centro do edifício onde quem circula vê e é visto, permite observar, entre outros espaços, as salas de aulas. Estas salas, não são a típica caixa com uma porta e algumas janelas. São espaços que não podem ser totalmente encerrados. São muros que conformam espaço, mas que não têm tecto, propõem uma utilização mais livre, de diálogo e de contacto permanente.

Uma vez que estamos a falar do papel educativo da arquitectura, é importante referir que este edifício, é um bom exemplo de como a arte e a técnica podem caminhar de mãos dadas.

Vilanova Artigas, utilizando toda a tecnologia de que dispunha, sustem o edifício sobre pilares que são ao mesmo tempo um expoente de ciência e engenho e uma composição de inegável beleza.

Estes pilares, que vencem dois pisos e conferem ao edifício pesado, uma grande leveza, valeram-lhe o Prémio Auguste Perret, atribuído pela UIA<sup>111</sup>, em 1985.

Um edifício de uma faculdade que propõe um ensino mais democrático. É esta ideia de que é possível a arquitectura como símbolo, como metáfora, como representação material de uma ideia – a necessidade social de a arquitectura representar alguma coisa no campo da sociedade – que queremos deixar aqui expressa.

---

110 Vilanova Artigas, “FAUUSP”, [1961], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Vilanova Artigas, op. cit.*, p 101.

111 União Internacional de Arquitectos.



Fig. 84 Casa de Vidro de Lina Bo Bardi, no Morumbi, São Paulo, construída em 1951

Fig. 85 Casa Valéria P. Cirell, projectada por Lina Bo Bardi em 1958. A arquitecta embutiu, na face externa das paredes da casa, pedras, cacos de cerâmica e plantas

## IV *Projeto arquitetônico*

### Materialização do sonho

*O desenho de arquitetura do Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompeia partiu do desejo de construir uma outra realidade.*<sup>112</sup>

Chegando a este ponto da dissertação tivemos a oportunidade de analisar, no confronto com outros arquitectos, algumas das tomadas de posição fundamentais na escrita de Lina Bo Bardi.

Este último capítulo, resulta como um fechar de um ciclo. Será aqui analisada a forma como as suas convicções e a maneira de pensar a arquitectura, estão materializadas, ou não, nos seus projectos.

Os projectos que Lina Bo Bardi realizou assumem aspectos e formas de encarar a relação interior-exterior, muito diversas. Alguns dos seus projectos são transparentes, caixas de vidro como a casa que desenhou para si mesma, em 1951, no Morumbi, em São Paulo; outros, que são o oposto desses etéreos, os projectos “caverna”, pesados, sólidos, rudes, como a casa Valéria P. Cirell, de 1958.

Para analisar, neste capítulo, escolhemos o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o SESC<sup>113</sup> – Fábrica da Pompéia.

O primeiro é, provavelmente, o projecto mais conhecido e mais emblemático de Lina Bo Bardi, e o que faz, de alguma forma, a síntese entre os seus projectos “transparentes” e os projectos “caverna”.

O segundo, visto que é um projecto complexo – uma reabilitação e uma construção moderna, um centro cultural com uma exigência programática extensa e elaborada – e, socialmente, talvez a sua obra mais interessante.

Antes de nos lançarmos na análise destes projectos, é necessário acrescentar algumas premissas, para além das que tivemos oportunidade de explicitar nos capítulos

---

112 Lina Bo Bardi, “Projeto arquitetônico”, [1986], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito*, op. cit., p 149.

113 SESC – Serviço Social do Comércio.



Fig. 86      Adultos e crianças a “pescar” no espaço expositivo do SESC Fábrica da Pompéia



anteriores. Premissas, mais específicas, que estão na base dos seus projectos de museu ou equipamento cultural.

*O que é um museu? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa, uma ideia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: «é uma peça de museu». Querendo indicar com estas palavras o lugar que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa, lugar poeirento e inútil.<sup>114</sup>*

Em algumas das suas crónicas, Lina Bo Bardi aborda a questão do museu pela negativa – o que não quer que sejam os seus museus. Lança-se numa crítica aos museus contemporâneos de então – estáticos, escuros, cobertos de veludo, etc..

Já nas memórias descritivas dos seus museus construídos, apresenta, então, a descrição do que entende por um museu, como deve ser materializado, para quem e com que objectivo.

Encontramos essas respostas também nos seus desenhos, nos seus projectos, na forma como os homens vivem as suas obras. A segunda parte deste capítulo será, então, a “leitura” das duas obras, em busca das premissas ideológicas que lhes deram origem.

### Educação, inclusão e dessacralização da arte

Se tomarmos como dado adquirido que a arquitectura é um meio de comunicação, podemos assumir que o arquitecto é um cidadão privilegiado, na medida em que a arquitectura é um instrumento de comunicação e informação de grande escala. Para Lina Bo Bardi, o Museu é o “edifício de educação” por excelência. É um elemento interactivo, vivo, que faz crescer os visitantes, mas que também evolui com eles. O museu é um instrumento para a educação da sociedade.

*Nesse sentido os museus novos, tendo compreendido sua função no mundo contemporâneo, encontraram a coragem de exercê-la, e estão mais adiantados que os mais progressivos organismos educativos.<sup>115</sup>*

Com o desenho dos seus museus e a forma de organizar as exposições pelas quais foi responsável, Lina Bo Bardi pretendia contrariar a ideia de que a arte e os museus são para uma elite. Defendia a arte para todos.

Assim, afirmava que a atmosfera de um museu tem que ajudar a cultivar o interesse pela arte. A ida a um museu deve passar a ser um momento de lazer e de aprendizagem.

---

114 Lina Bo Bardi, “Casas ou museus?”, [1958] in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito, op. cit.*, pp 98–99.

115 Lina Bo Bardi, “Museu de arte”, [1947] in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 43.





Fig. 87 Lina Bo Bardi a “humanizar” a obra de arte

O carácter lúdico e de diversão são, para Lina Bo Bardi, essenciais para cumprir o objectivo de cativar qualquer visitante, e não apenas aqueles que por uma questão de extracto social ou de habilitações seria de esperar serem os visitantes assíduos de um museu.

*Procurei recriar um «ambiente» no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Até crianças, ir brincar no sol da manhã e da tarde. E retreta. Um meio mau-gosto de música popular, que enfrentado «friamente», pode ser também um «conteúdo».*<sup>116</sup>

Para que o museu se torne, de facto, um instrumento didáctico, Lina Bo Bardi tem noções muito particulares sobre como deve ser formalizado e que princípios devem orientar a curadoria das exposições.

Seguindo a ideia de que a arte deve ser vista pelo público em geral, Lina Bo Bardi propõem uma *dessacralização da arte*.

É necessário aproximar o visitante da obra de arte, tirá-la do pedestal, acabar com a ideia de que a obra de arte é algo de transcendental, demasiado complexo e incompreensível.

Isso irá reflectir-se em tentativas de “humanizar” a obra de arte. Criar espaços expositivos com uma escala de maior intimidade que propõem um diálogo entre o homem, visitante, e a obra exposta.

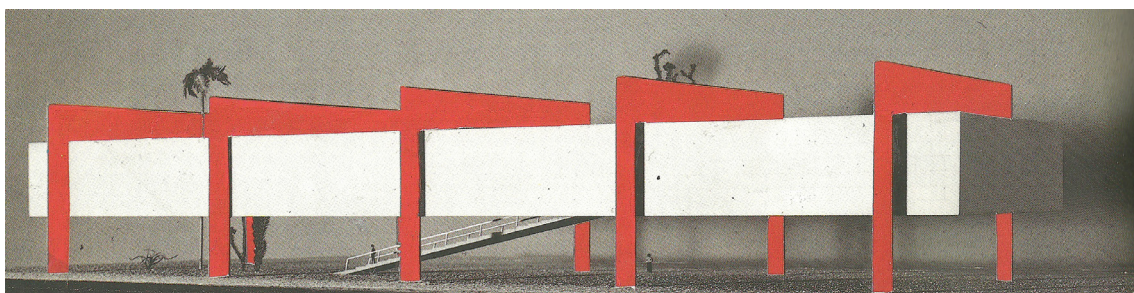
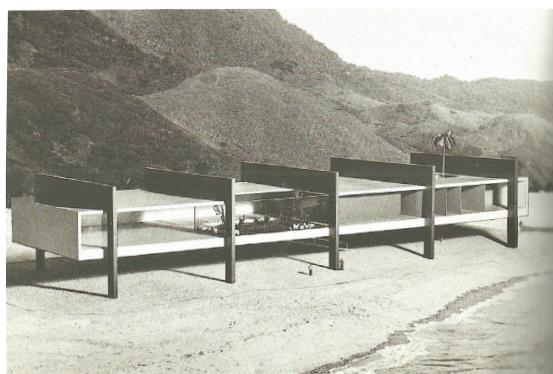
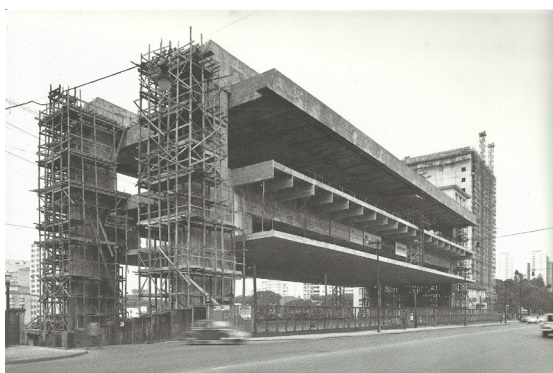
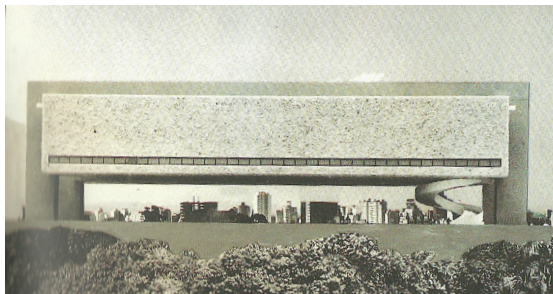
### Museu de Arte de São Paulo

Às premissas específicas para a tipologia de museu – a arte como um bem universal, o ser didáctico, lúdico, inclusivo, e a desmistificação do que é a obra de arte – devemos acrescentar as outras premissas, ou tomadas de posição, presentes na escrita de Lina Bo Bardi, que identificámos nos capítulos anteriores desta dissertação: a defesa da continuidade histórica, a multidisciplinariedade, a arquitectura capaz de representar ou receber a identidade cultural dos povos; a ideia que uma arquitectura para o progresso tem que conjugar a arte e a técnica; e a função e responsabilidade social do arquitecto.

A análise que faremos ao MASP e SESC – Fábrica da Pompéia não tem um intuito explicativo ou de apresentação exaustiva, mas antes, o objectivo de identificar no projecto construído as premissas teóricas anteriormente identificadas.

---

116 Lina Bo Bardi, in Aldo Van EYCK e Lina Bo BARDI, *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957–1968*, 1ª ed., Lisboa, Blau, 1997, p 12.



- 
- Fig. 88 Primeiro estudo para o MASP  
 Fig. 89 MASP, em construção  
 Fig. 90 Fotomontagem do Museu de São Vicente, projecto de Lina Bo Bardi, 1951, não construído  
 Fig. 91 Fotomontagem do Museu de São Vicente

A descrição que Lina Bo Bardi faz dos seus projectos construídos, tem quase sempre, dois tipos de registos muito diferentes.

Por um lado, realiza uma análise da estrutura e da tectónica das formas que conformam o espaço da arquitectura, utilizando um discurso racional, rigoroso e sistemático.

Por outro, descreve os aspectos imateriais, sobre o ambiente, a atmosfera, a vivência e os sentimentos que gostaria que, ou que acredita que, os espaços das suas arquitecturas despertam nos visitantes. Utilizando, para isso, um discurso mais lírico e informal, sem o intuito de ser explicativo.

Assim é o seu texto sobre o MASP, e sobre os museus e curadorias anteriores, que foram, de alguma forma, pequenos passos, preparações para a sua obra mais emblemática.

*Procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de «monumental», isto é, o sentido de «colectivo», da «dignidade cívica». Aproveitei ao máximo a experiência de cinco anos passados no Nordeste, a lição da experiência popular, não como romântismo folclórico mas como experiência de simplificação. Através de uma experiência popular cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento, podem chocar toda uma categoria de pessoas. O auditório propõe um teatro despido, quase a «granja» preconizada por Antonin Artaud.<sup>117</sup>*

A primeira intenção de Lina Bo Bardi de desenhar naquele terreno livre<sup>118</sup> na Avenida Paulista o novo Museu de Arte de São Paulo data de 1957, quando se reuniu com, o então prefeito de São Paulo, Adhemar Barros. Lina Bo Bardi propõe apoiar a candidatura deste, publicamente, em troca de se construir o museu.

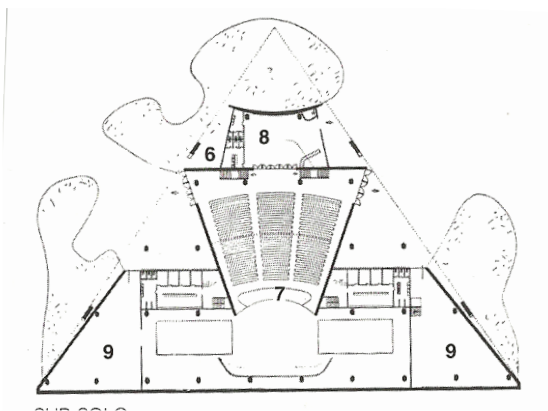
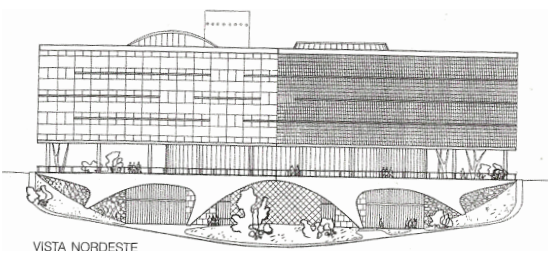
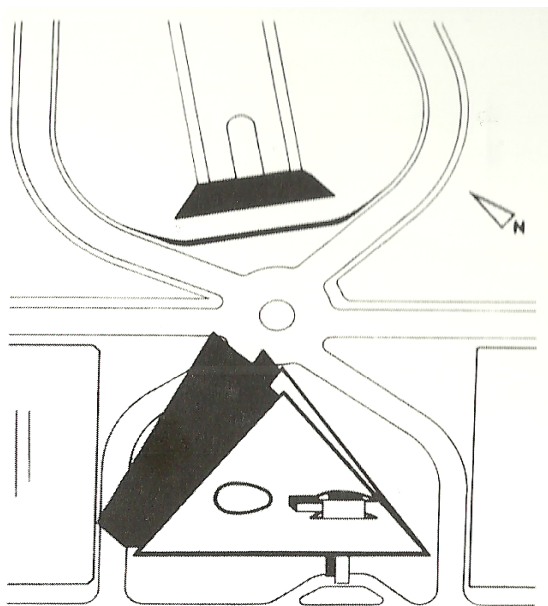
Faz o primeiro esboço do projecto, mas o seu sonho é interrompido quando o seu marido, Pietro Maria Bardi – director do então Museu de Arte de São Paulo, sediado

---

117 *Ibid.*, p 6.

118 O terreno descupado na Av. Paulista onde veio a ser implantado o MASP foi apelidado de “Trianon”. Esta denominação surge uma vez que eu era esse o nome do club – Belvedere Trianon – que ali existia desde 1916, até ter sido demolido em 1951. Em 1951 o terreno foi temporariamente ocupado por um pavilhão que abrigou a I Bienal Internacional de São Paulo.





- Fig. 92 Implantação do projecto para o MASP, desenhado por Affonso Eduardo Reidy, 1952
- Fig. 93 Alçado do projecto para o MASP, desenhado por Affonso Eduardo Reidy
- Fig. 94 Planta do piso térreo do projecto para o MASP, desenhado por Affonso Eduardo Reidy



no edifício do Diário de Associados – diz que se trata apenas de “*un hermoso sueño de mujer*”.<sup>119</sup>

Com essa tentativa falhada, e impedida de dar aulas na FAU-USP, aceita o convite de Juracy Magalhães para projectar o Museu de Arte Moderna da Bahia. Aí irá também leccionar na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, no Nordeste do Brasil, onde ficará por um período de 5 anos.

Logo após se ter deslocado para a Bahia, Lina Bo Bardi recebe um telegrama de Pietro Maria Bardi, informando que a primeira pedra do museu seria lançada na semana seguinte. Inicia-se a construção da parte inferior do Museu, mas a obra é embargada.

Em 1961, as obras do MASP são retomadas, por ordem do Prefeito Prestes Maia, e o museu torna-se de novo uma possibilidade. Lina Bo Bardi volta definitivamente para acompanhar a obra em 1966. Depois de algumas dificuldades técnicas e sabotagem à construção, o museu é inaugurado em 1968.

Affonso Eduardo Reidy tinha realizado, em 1952, um projecto para o Trianon, recusado pela quantidade de pilares sobre as quais assentava o projecto. A doação do terreno à Prefeitura de São Paulo tinha uma cláusula que impedia a ocupação física do território. O terreno tinha que permanecer uma varanda para a cidade, sob pena de ser rescindida a doação. É este facto que está na origem da caixa suspensa, e grande praça cívica de Lina Bo Bardi.

No texto *O novo trianon*<sup>120</sup>, Lina Bo Bardi utiliza vários tipos de discurso.

Começa por contar as peripécias de como foi projectar e construir o edifício.

Fala das aspirações e os sonhos que tem para o Museu, e como foi recebido pelo público; de muitas das proposições – premissas – que atravessámos durante esta dissertação. A memória descritiva deixa transparecer uma consciência decidida, que explica qual o objectivo daquele museu, um museu que queria que fosse de toda a cidade.

Termina com a parte descritiva, sobre a construção; os materiais; os cálculos da estrutura e do sistema de sustentação, altamente complexo, da grande caixa de vidro – que vence um vão de 74 metros.

O museu divide-se em duas partes distintas, como tínhamos visto anteriormente – a caixa e a caverna.

A caixa, em cima, abriga a exposição permanente do museu. Inicialmente composta, maioritariamente, pelas obras da colecção do próprio Pietro Maria Bardi.

---

119 Olivia OLIVEIRA, «Entrevista com Lina Bo Bardi», *op. cit.*, p 245.

120 Lina Bo Bardi, “O novo Trianon”, [1967], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito*, *op. cit.*, pp 122–130.



Fig. 95 Lina Bo Bardi, e expositor com “O escolar” de Van Gogh, no MASP em construção

A caverna, em baixo, recebe as exposições temporárias, o teatro-auditório e o auditório-sala, a biblioteca, a livraria e os serviços de apoio ao funcionamento do museu.

Lina Bo Bardi queria que fosse um espaço de lazer, de encontro e de espanto. Afirmava que não o queria bonito para agradar os “intelectuais”, pelo contrário:

*O tempo é uma espiral. a beleza em si não existe. Existe por um período histórico, depois muda o gosto, depois vira bonito de novo. Eu procurei apenas no Museu de Arte de São Paulo, retomar certas posições. Não procurei a beleza, procurei a liberdade. Os intelectuais não gostavam, o povo gostou: «sabe quem fez isso? Foi uma mulher!!...».*<sup>121</sup>

Esta vontade de ser diferente, do museu inclusivo, está materializada, no seu expoente máximo, nos expositores que desenhou para o MASP.

Os expositores de Lina Bo Bardi, hoje copiados e reinterpretados em muitos museus por todo o mundo, representavam, na altura, uma revolução na curadoria de exposições.

A sua estrutura é de grande simplicidade. Uma base assente no chão – um cubo de betão – que ajuda a manter firme um pano de vidro vertical onde é exposta a obra.

*Os painéis didáticos de cristal nos quais são expostos os quadros, não agradam ao comodismo dos estofados e dos controles remotos, pois para ler os dados técnicos e o nome do autor e título das obras apresentadas, é preciso olhar atrás dos painéis. Acho o meu painel-cavalete da pinacoteca do MASP uma importante contribuição à museografia internacional.*<sup>122</sup>

A sua posição é de recusa de um museu como um *túmulo de memórias*, que nos faz lembrar *o cheiro a pó*, a recusa de museu como arquivo. Em vez de um espaço fechado, monótono e estático, Lina Bo Bardi propõe espaços abertos, flexíveis, que incitem ao movimento.

Para despertar o interesse e o espanto constante do visitante, Lina Bo Bardi sugere “a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reacções de curiosidade e de investigação.”<sup>123</sup>

---

121 Lina Bo Bardi, in Aldo Van EYCK e Lina Bo BARDI, *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957–1968*, op. cit., p 12.

122 Lina Bo Bardi, “Museu de arte de São Paulo”, [1957–68] in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi*, op. cit., p 100.

123 Lina Bo Bardi, in Aldo Van EYCK e Lina Bo BARDI, *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957–1968*, op. cit., p 2.



Fig. 96 O espaço povoado – interior do MASP, colecção permanente nos expositores de Lina Bo Bardi



A intenção de não ordenar os artefactos por ordem cronológica, permite ao visitante observar a obra de arte pela sua validade enquanto obra. Não somente numa perspectiva historicista sobre o que significou essa obra no seu tempo, na altura em que foi produzida, mas trazida até nós, para decidirmos que significado lhe queremos atribuir Hoje!

Como reforço dessa ideia de continuidade histórica, Lina Bo Bardi chega mesmo a retirar as molduras dos quadros, quando estas já não são as originais.

*Também as molduras foram eliminadas (quando não eram autênticas da época) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem fazer parte na vida de hoje, o quanto possível.<sup>124</sup>*

Esta ideia de despir as obras de arte, ou de colocá-las num ambiente o mais neutro possível, pode também ser entendida como uma tentativa de dar um carácter mais humano, mais tangível, à obra de arte. Tirá-las, como havia afirmado em textos anteriores, do seu pedestal e dos seus enquadramentos de veludo.

*Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo.<sup>125</sup>*

*Uma forma de apresentação das obras, não tendenciosa, que deixa o visitante tirar as suas próprias relações situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, «deves admirar, é Rembrandt» mas deixam ao espectador a observação pura e desprevenida.<sup>126</sup>*

Os expositores – cavaletes de vidro – de Lina Bo Bardi tinham a identificação da obra na parte de trás. Era necessário contornar a obra para descobrir a sua identidade. Esta forma de expor dá a oportunidade ao visitante de gostar ou não de uma obra sem ser condicionado pelo “peso” do nome de determinado autor.

Aldo Van Eyck, no seu texto *Um dom superlativo* sugere uma ideia, que nos parece bastante interessante, de que os expositores de Lina Bo Bardi promovem uma aproximação do visitante com a obra e com o seu executor. Visto que ao retirar as obras da parede, para

---

124 *Ibid.*, p 8.

125 *Ibid.*, p 6.

126 Aldo Van EYCK e Lina Bo BARDI, *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957–1968, op. cit.*, pp 6–7





Fig. 97 – Fig. 98      Plataforma das Artes, de Guimarães, com expositores inspirados nos de Lina Bo Bardi

colocá-las no espaço, a arquitecta está-nos a aproximar do momento e da forma como a obra foi criada, no espaço, não contra uma parede.

*Uma pintura – cada pintura – constitui sua própria realidade «pintada» seja lá o que for que retrate. Essa realidade será melhor descoberta se a pintura for devolvida para onde foi pintada, que é também onde o pintor estava quando a pintou. A verdade sendo que sua bidimensionalidade «não pode respirar integralmente quando fixada – trancada – numa parede».*<sup>127</sup>

Na minha visita ao Museu de Arte de São Paulo, em Novembro de 2011, já não tive a oportunidade de experienciar a exposição permanente do museu, como Lina Bo Bardi a tinha projectado.

Desde a reforma do edifício, levada a cabo entre Março de 1996 e Setembro de 2001, que as obras se encontram expostas de forma mais “convencional”, os cavaletes foram retirados durante a curadoria de Luiz Marques.

Ainda assim, os registos fotográficos existentes ajudam a reconstituir a atmosfera que existia no museu. Complemento esses registos com a experiência da visita à nova Plataforma das Artes<sup>128</sup>, de Guimarães, que utiliza réplicas destes cavaletes para exposição de algumas peças.

Ao entrar nesta sala, com as máscaras colocadas no espaço, lado a lado, e voltadas, olhando para o visitante, temos a ideia de que estão vivas, de que vieram ao nosso encontro. Segundo Lina Bo Bardi vieram, de facto, até nós, para nos ensinar, desafiar e mostrar o que era válido no seu tempo, para que possamos decidir o que queremos fazer com o nosso.

*Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. É necessário entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda a espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte.*<sup>129</sup>

Os cavaletes do MASP proporcionam, assim, um efeito fora do comum. A grande caixa de vidro, suspensa, permanece ao olhar do visitante, um espaço amplo, que não se encontra subdividido, como qualquer outra forma de exposição decerto exigiria. Para

---

127 Aldo Van Eyck, “Um dom superlativo”, in Aldo Van EYCK e Lina Bo BARDI, *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957–1968*, op. cit., p 58.

128 Projecto realizado para Guimarães Capital Europeia da Cultura, em 2012, pelo atelier Pitágoras Arquitectos.

129 Lina Bo Bardi, “Museu de arte”, [1947], in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi*, op. cit., p 43.

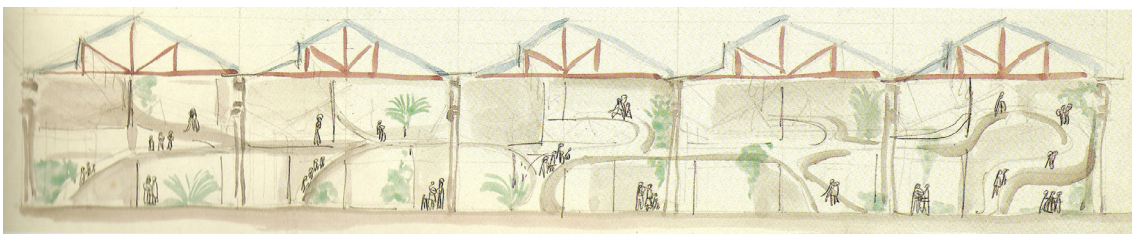
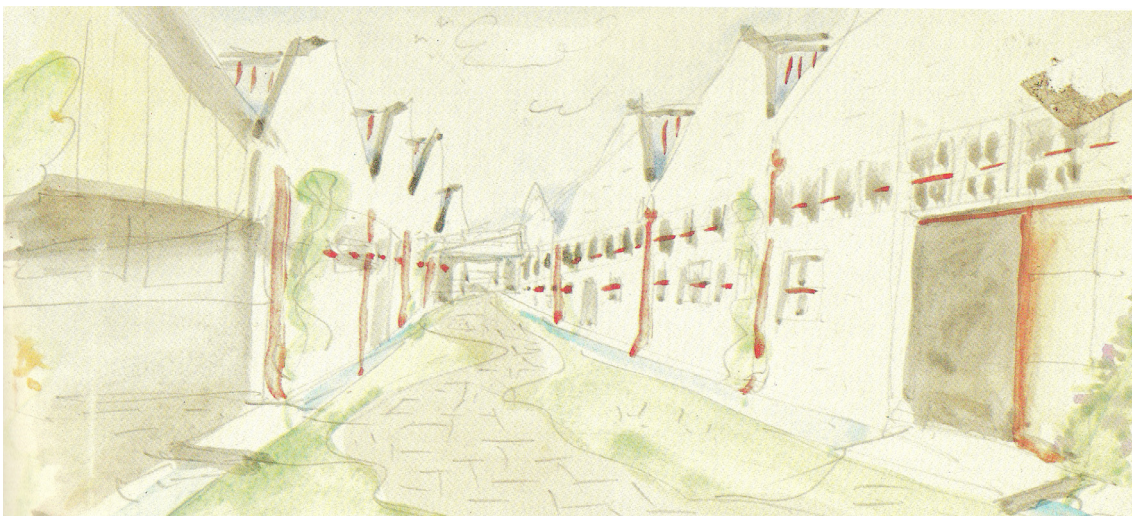


Fig. 99 Implantação SESC Fábrica da Pompéia

Fig. 100 Estudo para “rua” do SESC, com a água – “O Rio de São Francisco” – a acompanhar o percurso

Fig. 101 Estudo para o interior dos galpões com escorregas e “ações” a várias cotas



além da amplitude espacial, é criada uma sensação de “espaço povoado”, um espaço vivo que ainda que sem a presença humana, continuaria a sê-lo.

Por último os expositores conferem, à grande sala, uma certa homogeneidade. Uma identidade e coesão que une objectos, autores, e correntes artísticas tão díspares. Pelas palavras de Aldo Van Eyck:

*As pinturas reunidas no MASP, pareciam, devido à maneira pela qual eram expostas, estar agradavelmente afiliadas, transcendendo o período, a cultura ou o gênio individual. É como se todas pertencessem a uma única família complexa – uma que fosse admiravelmente coerente e diversa. Sentir a homogeneidade do que é exposto assim no MASP é muito comovente.*<sup>130</sup>

### Centro Cultural Fábrica da Pompéia

Ao explicar o conjunto SESC – Fábrica da Pompéia, Lina Bo Bardi tem um discurso pautado pela humildade. Ao longo do texto *Projecto arquitectónico*, a arquitecta dá-nos a entender que não fez nada, ou quase nada, de especial neste projecto – “Ninguém transformou nada. Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquiteteticamente importante, original, ninguém mexeu... [...] Nós colocámos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira.”<sup>131</sup>

Ainda que seja verdade que a estrutura pré-existente dos galpões<sup>132</sup> em tijolo e betão armado – da antiga Fábrica de Tambores – era de uma extrema elegância, não podemos aceitar como verdadeira, a afirmação de que Lina Bo Bardi pouco fez para transformá-la no centro cultural que hoje existe.

Ao analisarmos a intervenção de Lina Bo Bardi, podemos dividi-la em duas formas de actuar muito distintas.

Por um lado, as intervenções de pormenor. Contribuições “cirúrgicas”, de pequena escala, de trabalho delicado com as pré-existências. Pequenas transformações, que têm depois um grande efeito na atmosfera do conjunto.

Por outro lado, a intervenção de grande escala. Imponente, afirmativa, moderna, que confirma no conjunto o seu carácter contemporâneo.

130 Aldo Van Eyck, in Aldo Van EYCK e Lina Bo BARDI, *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957–1968*, op. cit., p 60.

131 Lina Bo Bardi, “Projeto arquitetônico”, [1986] in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito*, op. cit., p 148.

132 Termo em português do Brasil para denominar um pavilhão ou nave de grandes proporções utilizada para armazém ou para abrigar uma fábrica.

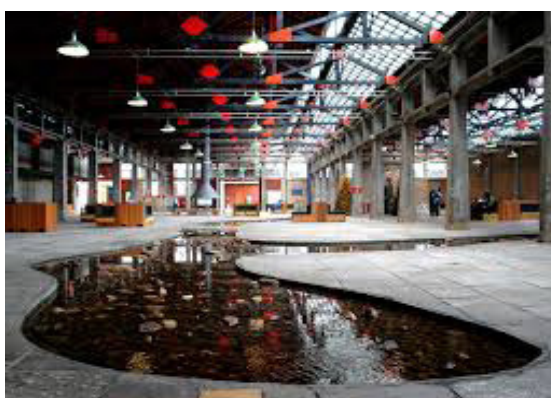


Fig. 102 – Fig. 103 Estudo e fotografia da “vitrina” onde é explicada a ementa do refeitório  
 Fig. 104 Fogueira-lareira do espaço de estar  
 Fig. 105 “Caixas” da biblioteca de lazer  
 Fig. 106 – Fig. 107 Espelhos de água – “Rio de São Francisco” – dentro do espaço expositivo do SESC



Sobre a primeira, os pormenores, acreditamos que só foram possíveis pelo profundo conhecimento do povo brasileiro. Os seus hábitos, gostos, a sua informalidade. Informal talvez seja mesmo a palavra ideal para descrever este conjunto.

*1951. Naturalizei-me brasileira. Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi esse lugar para viver. Por isso, o Brasil é meu país duas vezes, é minha «pátria de escolha», e eu me sinto cidadão de todas as cidades, desde Cariri, ao Triângulo Mineiro, às cidades do Interior e as da fronteira.<sup>133</sup>*

Quanto aos aspectos que resolvem a questão da “inclusão” na sua arquitectura, poderíamos referir vários. Escolhemos um pormenor que pode parecer de pouca relevância, ou pecar por ser um pouco populista, mas que é um exemplo muito directo do que é passar das palavras à acção, da teoria à prática, da intenção à realidade.

Para o refeitório do SESC – Fábrica da Pompéia, Lina Bo Bardi desenhou, em vez do convencional espaço para colocar a ementa do dia – numa folha escrita – uma vitrina especial. Um simples expositor de madeira dentro do qual são colocados objectos tridimensionais que explicam a qualquer utente – mesmo a um iletrado – o que será servido na refeição desse dia.

#### Biblioteca

A “biblioteca de lazer” como identifica nas plantas do seu projecto, é um espaço aberto, integrado na área de exposição e na zona de estar. É formada por uma sucessão de caixas em betão, a alturas diferentes, unidas por escadas e galerias também em betão. Poderia chamar-se biblioteca da mistura. Mistura social, etária, de gostos e interesses. Entre velhos, novos e crianças, há os que estudam, os que lêem livros, os mais descontraídos que lêem o jornal, os que jogam xadrez, às cartas e os que conversam.

#### Lagos e lareira

Quando falava de “*um pouco de água*” que acrescentou ao projecto, Lina Bo Bardi referia-se aos “lagos” que criou dentro dos galpões e aos “riachos” que nos acompanham na “rua” principal do projecto e desaguam junto ao deck.

Estes espelhos de água são uma homenagem ao Rio de São Francisco, que nasce em Minas Gerais e, com cerca de 2.800 km de comprimento, desagua no oceano Atlântico. Lina Bo Bardi apaixona-se por este rio e pelo modo de vida das pessoas que habitam as suas margens numa das suas viagens.

---

133 Lina Bo Bardi, in Marcelo FERRAZ (ed.), *Lina Bo Bardi, op. cit.*, p 12.



Fig. 108

*Deck-solarium*

Fig. 109– Fig. 110

Ateliers de artes plásticas. Olaria, têxtil, carpintaria etc..

Fig. 111– Fig. 112

Campos de jogos com cores personalizadas por Lina Bo Bardi. Os quatro campos “empilhados” no edifício correspondem às quatro estações do ano. Aqui, “Quadra Primavera” e “Quadra Verão”

Para além da água, Lina Bo Bardi acrescenta ao espaço de estar uma fogueira-lareira. O fogo, em torno do qual as pessoas se reúnem. Lina Bo Bardi recria um espaço tradicional, de intimidade e magia, no coração da grande metrópole paulista.

#### *Deck-solarium*

A “rua” central do projecto – ao longo da qual se distribui a biblioteca, as exposições, o teatro, o refeitório e o bar, mais as salas de exposições e a zona dos ateliers – desemboca num elemento invulgar que ajuda a tornar ainda mais informal este conjunto de cultura, desporto e lazer.

O *deck-solarium*, tem como objectivo compensar os paulistas pela inexistência de praia, naquela grande cidade. Assim, Lina Bo Bardi desenhou um espaço-percurso, cujo pavimento é um deck de madeira, no extremo do qual existe uma cascata artificial para as pessoas se banharem e se refrescarem, depois de terem estado deitadas ao longo do deck, a apanhar sol. Assim, num espaço de cultura, desporto e aprendizagem, temos também um espaço de convívio, uma “praia” improvisada dentro da metrópole.

Tudo isto nos convence que Lina Bo Bardi era uma “mestre de vida”. Acreditamos que é o profundo conhecimento do ser humano que faz com que desenhe elementos menos previsíveis e convencionais.

São pormenores de humanidade.

Quanto à intervenção de grande escala, o complexo desportivo na vertical, tem um aspecto robusto. Esta sua abordagem, invulgar neste tipo de programa, permite libertar todo o solo, para espaços livres e de convívio.

Este conjunto vertical é composto por três elementos.

O bloco de maior envergadura, onde se situam as piscinas e os campos de jogos, invulgarmente “empilhados” em cinco pisos.

O bloco mais esguio, com os balneários, áreas de apoio e acessos verticais dispostos em onze pisos.

E por último a caixa de água, de secção circular, – a chaminé – que completa o conjunto, em betão aparente, da “fábrica” que, segundo Lina Bo Bardi, fabrica sonhos. Os braços em betão, que ligam as áreas de apoio aos campos, são um exemplo, semelhante ao que vimos no capítulo anterior, em Artigas, da mestria com que Lina Bo Bardi conjuga a arte e técnica nas suas estruturas.






---

Fig. 113 Braços em betão armado que unem os dois blocos do conjunto vertical

Fig. 114 Janela "buraco"



Estes elementos, aliados aos vãos irregulares que abre no volume dos campos – “«buracos» pré-históricos das cavernas”<sup>134</sup> –, retiram ao conjunto a rigidez e “brutalidade” que de outra forma teria. Conferem uma maior plasticidade nos dois blocos estáticos.

Passear pelo SESC – Fábrica da Pompéia é garantidamente um conjunto de agradáveis surpresas. Uma sucessão de espaços improváveis, até mesmo inimagináveis, mas que depois de visitados, não conseguimos conceber de outra maneira.

---

134 Lina Bo Bardi, [1986], in Lina Bo BARDI, *Lina por escrito, op. cit.*, p 231.



## Nota Conclusiva

A análise que aqui foi desenvolvida, de identificação de premissas teóricas e ideológicas, e da sua respectiva materialização em projectos construídos é apenas uma amostra do que ainda falta estudar, interpretar e compreender sobre esta arquitecta, muito avançada para o seu tempo. Assim, sem dar por esgotada a matéria vasta que é a vida e obra de Lina Bo Bardi, arriscaremos uma conclusão eventualmente temporária, sobre o que estudámos no espaço desta dissertação.

Lina Bo Bardi, consegue, ainda em Itália, distanciar-se e ultrapassar a sua formação académica. Transportando desse período, ainda assim, uma grande sensibilidade no lidar com pré-existências, e uma grande capacidade de desenho.

Ao mudar-se para o Brasil depressa se adapta e compreende um país tão diferente daquele de onde partira. Para além da diferença implícita entre um país europeu e um país da América Latina, devem pesar-se as características específicas daquele momento. As trevas de uma Itália destruída pela guerra e corrompida pelo fascismo em troca de um país tropical, cheio de música e de promessas de futuro.

Rapidamente Lina Bo Bardi faz deste país a sua “pátria de escolha”, e promete dedicar o seu trabalho à melhoria da qualidade de vida e valorização do seu povo. Promessa que irá cumprir até ao fim. Como defendia nos seus textos, Lina Bo Bardi não foi apenas uma arquitecta brasileira. Foi, antes de tudo mais, uma cidadã.

Escreveu sobre cultura, arte, história e arquitectura. Sempre textos políticos. Sobre o direito à habitação, à cultura e à identidade do povo brasileiro e sobre o dever dos arquitectos.

O seu discurso e acção permaneceu imutável, mesmo durante os períodos políticos mais complicados da história brasileira. Os períodos de censura e repressão nunca a impediram de dizer e fazer o que defendia.

A realização desta dissertação veio ainda a confirmar a pertinência da escolha do objecto de estudo.





Os projectos de Lina Bo Bardi não podem ser entendidos fora do contexto da sua obra e do projecto político que defendia. Correndo até o risco de tirar conclusões erradas sobre quem era Lina Bo Bardi.

O seus projectos não são previsíveis nem lineares na sua aparência. Lina Bo Bardi não segue uma estética, nem repete cânones. E ainda assim são, todos eles, projectos com uma identidade, e com características invariantes: são projectos arrojados que incorporam a história e a tradição; projectos com objectivos sociais muito claros, definidos *a priori* e conquistados com o desenho.

Lina Bo Bardi foi uma arquitecta marcada por convicções fortes. Convicções, presentes tanto na sua obra construída, como nos seus textos. Foi uma arquitecta moderna, até ao fim. Acreditamos que essa persistência se deve, não a uma relutância em evoluir ou acompanhar os tempos que correm, mas antes, a uma profunda constância de ideais, que tinham como objectivo a felicidade do Homem, e que estão presentes na sua arquitectura que fabrica sonhos e que é uma manifestação de liberdade.



## Proveniência das imagens

- Fig. 1 [www.upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/b/bd/Abaporu.jpg](http://www.upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/b/bd/Abaporu.jpg)
- Fig. 2 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 26.
- Fig. 3 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 29.
- Fig. 4 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 14.
- Fig. 5 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 30.
- Fig. 6 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 59.
- Fig. 7 SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro, IAB, 1981. p 91.
- Fig. 8 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 200.
- Fig. 9 LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. 1ª ed., São Paulo, Cosac Naify, 2011. p 154
- Fig. 10 LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. 1ª ed., São Paulo, Cosac Naify, 2011. P 74
- Fig. 11 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 453.
- Fig. 12 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 537.
- Fig. 13 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 535.
- Fig. 14 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 80.
- Fig. 15 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 84.
- Fig. 16 WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. p 79.
- Fig. 17 WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. p 78.
- Fig. 18 WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. p 114.
- Fig. 19 WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. p 115.
- Fig. 20 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. pp 206–207.
- Fig. 21 <http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/12/28/clasicos-de-arquitectura-parque-eduardo-guinle-lucio-costa/>
- Fig. 22 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. pp 208.
- Fig. 23 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 211.
- Fig. 24 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 237.
- Fig. 25 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 237.
- Fig. 26 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 242.
- Fig. 27 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 243.
- Fig. 28 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 242.
- Fig. 29 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 135.
- Fig. 30 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 158.
- Fig. 31 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 238.
- Fig. 32 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 303.
- Fig. 33 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 284.
- Fig. 34 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 284.
- Fig. 35 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 284.

- Fig. 36 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 286.
- Fig. 37 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 286.
- Fig. 38 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 286.
- Fig. 39 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 157.
- Fig. 40 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 157.
- Fig. 41 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 157.
- Fig. 42 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 157.
- Fig. 43 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 26.
- Fig. 44 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 27.
- Fig. 45 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 27.
- Fig. 46 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 25.
- Fig. 47 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 31.
- Fig. 48 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 30.
- Fig. 49 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 31.
- Fig. 50 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 191.
- Fig. 51 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 67.
- Fig. 52 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 97.
- Fig. 53 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 91.
- Fig. 54 UNDERWOOD, David. BISCHOF, Betina. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. p 67
- Fig. 55 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 59.
- Fig. 56 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 59.
- Fig. 57 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 58.
- Fig. 58 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 123.
- Fig. 59 COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995. p 122.
- Fig. 60 [www.etu.ufrj.br/historia.html](http://www.etu.ufrj.br/historia.html)
- Fig. 61 GOODWIN, Philip L. SMITH, G. E. Kidder. *Brazil Builds – Architecture new and old 1652–1942*. 3ª ed., Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1944 [1943]. p 113
- Fig. 62 <http://www.archdaily.com.br/37838/classicos-da-arquitetura-sede-da-associacao-brasileira-de-imprensa-abi-irmaos-roberto/abi-4/>
- Fig. 63 <http://www.flickr.com/photos/mcorreiacampos/3891604390/>
- Fig. 64 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 185.
- Fig. 65 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 94.
- Fig. 66 MOCH, Michael. FARO, Maria de Lourdes. *Oscar Niemeyer*. São Paulo, Almed, 1985. p 132



- Fig. 67 NIEMEYER, Oscar. ANTONIO, Ricardo. FREITAS, Denilson. GAUTHEROT, Marcel. *Oscar Niemeyer: minha arquitetura, 1937–2004*. 2a ed., Rio de Janeiro, Revan, 2004. p 71
- Fig. 68 <http://berkshirereview.newyorkarts.net/2010/11/11/a-grand-tour-part-4-urban-limericks/>
- Fig. 69 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 202.
- Fig. 70 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 64.
- Fig. 71 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 39.
- Fig. 72 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 37.
- Fig. 73 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 105.
- Fig. 74 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 107.
- Fig. 75 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 109.
- Fig. 76 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 108.
- Fig. 77 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 111.
- Fig. 78 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 111.
- Fig. 79 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 110.
- Fig. 80 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 91.
- Fig. 81 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 180.
- Fig. 82 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997. p 180.
- Fig. 83 ARTIGAS, Vilanova. WISNIK, Guilherme. *João Vilanova Artigas*, 2G, nº54, 2010. Capa.
- Fig. 84 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 79.
- Fig. 85 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 117.
- Fig. 86 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 224.
- Fig. 87 BARDI, Lina Bo. EYCK, Aldo Van. *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957–1968*. 1ª ed., Lisboa. Blau, 1997. p 49.
- Fig. 88 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 191.
- Fig. 89 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 104.
- Fig. 90 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 90.
- Fig. 91 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 90.
- Fig. 92 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 154.
- Fig. 93 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 155.
- Fig. 94 FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitetos Brasileiros», 2000. p 155.
- Fig. 95 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 105.
- Fig. 96 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p . 105
- Fig. 97 Fotografia retirada pelo autor em Setembro de 2012
- Fig. 98 Fotografia retirada pelo autor em Setembro de 2012
- Fig. 99 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 220.
- Fig. 100 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. P 221.
- Fig. 101 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 221.

Fig. 102 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 228.

Fig. 103 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 228.

Fig. 104 Fotografia retirada pelo autor em Novembro de 2011

Fig. 105 Fotografia retirada pelo autor em Novembro de 2011

Fig. 106 [http://www.flickr.com/photos/paulisson\\_miura/5510960976/](http://www.flickr.com/photos/paulisson_miura/5510960976/)

Fig. 107 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 225.

Fig. 108 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 230.

Fig. 109 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 229.

Fig. 110 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 229.

Fig. 111 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 232.

Fig. 112 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 232.

Fig. 113 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 230.

Fig. 114 FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993]. p 234.

## Bibliografia

### Sobre Lina Bo Bardi:

- BARDI, Lina Bo. RUBINO, Silvana (org.). *Lina por escrito*. 1ª ed., São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- BARDI, Lina Bo. FERRAZ, Marcelo Carvalho. *Casa de Vidro*, 1ª ed., Lisboa São Paulo, Blau P.M.Bardi, 1999.
- BARDI, Lina Bo. EYCK, Aldo Van. *Museu de Arte de São Paulo – Lina Bo Bardi 1957–1968*. 1ª ed., Lisboa. Blau, 1997.
- BARDI, Lina Bo. *Contribuição propedêutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura – Um inédito de Lina Bo Bardi*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 2002 [1957].
- BARDI, Lina Bo. ALMEIDA, Edmar de. *Lina Bo Bardi – Igreja Espírito Santo do Cerrado 1976–1982*. 1ª ed., Lisboa. Blau, 1999.
- ELITO, Econ. CORRÊA, José Celso Martinez. *Lina Bo BARDI, Lina Bo Bardi – Teatro oficina – 1980–1984*. 1ª ed., Lisboa, Blau, 1999.
- FERRAZ, Marcelo (ed.). *Lina Bo Bardi*. 3ª ed., São Paulo. Instituto Lina Bo Bardi, 2008 [1993].
- LIMA, Zeuler de Almeida. *Lina Bo Bardi: entre as margens e o centro*. Arqtexto 14. Artigo disponível em: [http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs\\_revista\\_14/05\\_ZL\\_entre%20margens%20e%20centro\\_070210.pdf](http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/05_ZL_entre%20margens%20e%20centro_070210.pdf)
- OLIVEIRA, Olivia. *Sutis Substâncias da arquitetura*. 1ª ed., São Paulo, Romano Guerra ed., 2006.
- OLIVEIRA, Olivia. «Entrevista com Lina Bo Bardi». 2G, n 23–24, pp 230–255.
- SANTOS, Cecília rodrigues dos (ed.). *Lina Bo Bardi – SESC – Fábrica da pompéia*. 1ª ed., Lisboa. Blau, 1996.

### Sobre Lúcio Costa:

- COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das artes, 1995.
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

### Sobre Vilanova Artigas:

- ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura*. Editora Cosac Naify, 2004.
- FERRAZ, Marcelo (ed.). *Vilanova Artigas*, 1ª ed., São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1997.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.
- ARTIGAS, Vilanova. WISNIK, Guilherme. *João Vilanova Artigas*, 2G, nº54, 2010.



### **Contextualização – arquitectos e arquitectura brasileira:**

ANDREOLI, Elisabetta. FORTY, Adrian. FALECK, Vanessa. *Arquitetura moderna brasileira*, 1ª ed., London, Phaidon, 2004.

BRUAND, Yves. GOLDBERGER, Ana M.. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

FERRAZ, Marcelo. SZABÓ, Katica. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Blau Inst. Lina Bo e P.M. Bardi, col. «Série Arquitectos Brasileiros», 2000.

GIEDION, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 6ª ed., Barcelona, Dossat, 1982 [1941].

GOODWIN, Philip I.. SMITH, G. E. Kidder. *Brazil Builds – Architecture new and old 1652–1942*. 3ª ed., Nova Iorque, The Museum of Modern Art, 1944 [1943].

LIRA, José. *Warchavchik: fraturas da vanguarda*. 1ª ed., São Paulo, Cosac Naify, 2011.

MILHEIRO, Ana Vaz. *A construção do Brasil: relações com a cultura arquitectónica portuguesa*. 1ª ed., Porto, Faup Publicações, col. «série 1», n.º 18, 2005.

MINDLIN, Henrique E.. GIEDION, Siegfried. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro, Colibris, 1956.

NIEMEYER, Oscar. ANTONIO, Ricardo. FREITAS, Denilson. GAUTHEROT, Marcel. *Oscar Niemeyer: minha arquitectura, 1937–2004*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Revan, 2004.

PUPPI, Marcelo. *Por uma História não Moderna da Arquitetura Brasileira*. 1ª ed., São Paulo, Pontes editores, 1998.

SALMONI, Anita. DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

SANTOS, Paulo F.. *Quatro séculos de arquitectura*. Rio de Janeiro, IAB, 1981.

SEGRE, Roberto. *América Latina fim de milénio – Raízes e perspectivas de sua arquitectura*. 1ª ed., Studio Nobel, 1991.

TAVARES, Domingos. *António Francisco Lisboa: classicismo no novo mundo*. 1ª ed., Porto, Dafne Editora, col. «Sebentas de história da arquitectura moderna», n.º 21, 2006.

UNDERWOOD, David. BISCHOF, Betina. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

VIEIRA, Álvaro Siza. *Imaginar a evidência*. Lisboa, Edições 70, 1998.

XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. 1ª ed., São Paulo, PINI, ABEA, FVA, 1987.

XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003 [1987].

ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitectura*. 1ª ed., Porto Alegre, Ritter dos Reis, 2001.